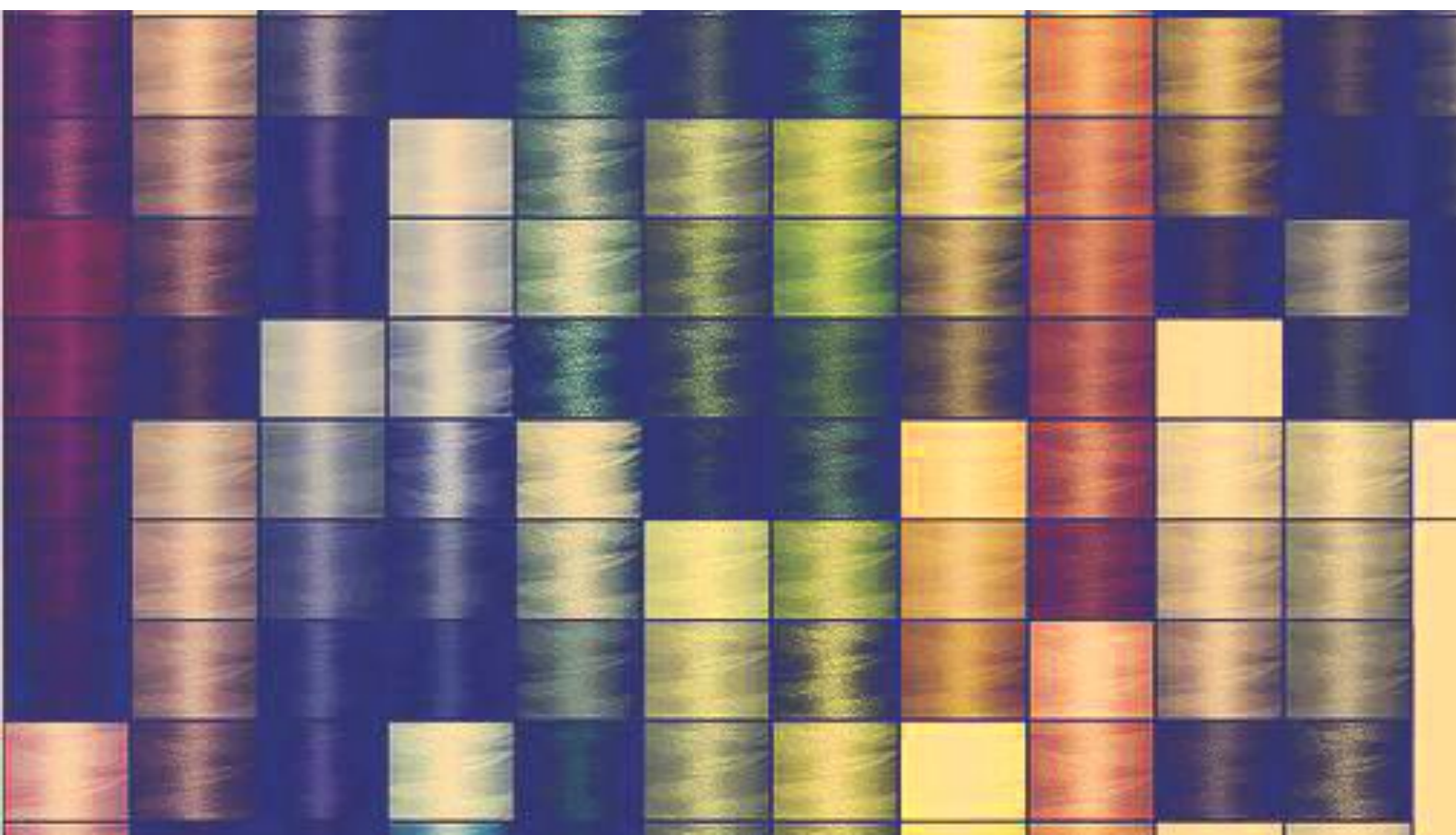


Giochi di parole e traduzione nelle lingue europee



a cura di Fabio REGATTIN e Ana PANO ALAMÁN

Quaderni del CeSLiC



Giochi di parole e traduzione nelle lingue europee

Fabio REGATTIN, Ana PANO ALAMÁN
(a cura di)

QUADERNI del CeSLiC

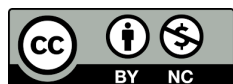
CeSLiC

Centro di Studi Linguistico-Culturali,
ricerca-prassi-formazione,
<http://www.lilec-ceslic.it>

Giochi di parole e traduzione nelle lingue europee /
a cura di Fabio Regattin e Ana Pano Alamán. – Bologna,
Centro di Studi Linguistico-Culturali (CeSLiC), 2017.
– p. xii+91. In Quaderni del CeSLiC. Atti di Convegni (5).
A cura di: Miller, Donna Rose.

ISSN: 1973-932X

ISBN: 9788898010721



Per l'organizzazione della giornata di studi
GiorGio – Giornata sui giochi di parole. Giochi di
parole e traduzione nelle lingue europee si ringraziano
il CeSLiC, il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture
moderne, la Scuola di Lingue e Letterature, Traduzione e
Interpretazione e la Scuola di Lettere e Beni culturali
dell'Università di Bologna.

CeSLiC
Quaderni del CeSLiC
Atti di convegni CeSLiC – 5
Selected Papers
2017

General Editor
Donna R. Miller

Giochi di parole e traduzione nelle lingue europee

Fabio REGATTIN
Ana PANO ALAMÁN
(a cura di)

CeSLiC
Quaderni del CeSLiC
Atti di convegni CeSLiC – 5
Selected Papers
2017

Indice

Donna R. Miller, <i>Prefazione</i>	ix
Fabio Regattin, Ana Pano Alamán, <i>Introduzione</i>	xiii
Stefano Bartezzaghi, <i>Dire quasi le stesse due cose</i>	1
Franco Nasi, <i>Il Labor Day di GiorGio e il PlayDay del Labrador: la traduzione dei giochi di parole come pratica pedagogica</i>	7
Marina Manfredi, <i>Per non restare a bocca asciutta. Tradurre pun e giochi di parole in testi letterari, audiovisivi e giornalistici: dalla teoria alla pratica</i>	21
Barbara Ivančić, <i>La libertà di giocare. I giochi di parole negli autori plurilingui di lingua tedesca</i>	41
Ana Pano Alamán, <i>“L’ape vale se vola”: tradurre le parole in gioco nei versi di Gloria Fuertes</i>	51
Fabio Regattin, <i>Biodiversità, paesaggi adattativi, svincoli. Pratica della traduzione à contrainte con Perec, Prévert, Queneau e Vian, e alcune conseguenze per una didattica della traduzione</i>	67
Gabriella Elina Imposti, <i>Palindromo e traduzione</i>	79

Prefazione al V numero degli *Atti di Convegno del CeSLiC*
(ISSN: 1973-932X)

<http://www.lilec.it/ceslic/i-quaderni-del-ceslic/>

General Editor – Donna R. Miller

Local Editorial Board - L'attuale comitato di redazione bolognese comprende:

Paola Maria Filippi, Sabrina Fusari, Louann Haarman, Marina Manfredi, Donna R. Miller, Catia Nannoni, Ana Pano Alamán, Monica Perotto, Rosa Pugliese, Maria José Rodrigo Mora, Eva-Maria Thüne, Monica Turci, Valeria Zotti

Full Editorial Committee - L'attuale comitato scientifico completo comprende:

Maria Vittoria Calvi (Università degli Studi di Milano), Luciana Fellin (Duke University, USA), Paola Maria Filippi (Università di Bologna), Valeria Franzelli (Università di Bologna), Maria Enrica Galazzi (Università Cattolica di Milano), Lucyna Gebert (Università la Sapienza, Roma), Louann Haarman (Università di Bologna), Anna Mandich (Università di Bologna), Marina Manfredi (Università di Bologna), Donna R. Miller (Università di Bologna), Elda Morlicchio (Università Orientale di Napoli), Antonio Narbona (Universidad de Sevilla, Spagna), Gabriele Pallotti (Università di Modena e Reggio Emilia), Ana Pano Alamán (Università di Bologna), Monica Perotto (Università di Bologna), Rosa Pugliese (Università di Bologna), Maria José Rodrigo Mora (Università di Bologna), Viktor Michajlovich Shaklein (Rossijskij Universitet Druzhby Narodov (RUDN), Mosca, Russia), Joanna Thornborrow (Université de Bretagne Occidentale, Brest, Francia), Eva-Maria Thüne (Università di Bologna), Nicoletta Vasta (Università di Udine), Alexandra Zepter (Universität zu Köln, Germania), Valeria Zotti (Università di Bologna).

Oggi sono particolarmente lieta di presentare il quinto volume della serie di *Atti di Convegno* collocati all'interno dei *Quaderni del Centro di Studi Linguistico-Culturali – ricerca – prassi – formazione (CeSLiC)*, un centro di ricerca del quale sono direttore e responsabile scientifico dal 2003, e che opera nell'ambito del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'*Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna.

Questo nuovo volume degli *Atti* patrocinati dal CeSLiC raccoglie, come sempre, solo una rigorosa selezione dei *papers* presentati alla Giornata di Studio del 18 novembre 2016, dal titolo:

GiorGio, Giornata sui giochi di parole.

Giochi di parole e traduzione nelle lingue europee

In vista della pubblicazione, ogni contributo è stato oggetto di *double-blind peer review*.

Il volume si aggiunge ai primi quattro volumi già pubblicati nella collana:

1) a cura di D. Londei, D.R. Miller, P. Puccini, gli atti delle Giornate di Studio del CeSLiC del 17-18 giugno 2005:

“**Insegnare le lingue/culture oggi: Il contributo dell'interdisciplinarietà**”, a

<http://amsacta.unibo.it/2055/>,

disponibile anche in versione cartacea:

Londei D., Miller D.R., Puccini P. (eds) (2006) *Insegnare le lingue/culture oggi: Il contributo dell'interdisciplinarietà*, Atti di Convegni CeSLiC 1, Bologna: Edizioni Asterisco.

2) a cura di Miller D.R. e Pano Alamán A., *Selected Papers* di quelli presentati al convegno internazionale CeSLiC del 4-5 dicembre, 2008, dal titolo:

“La geografia della mediazione linguistico-culturale/ The Geography of Language and Cultural Mediation”, a

<http://amsacta.cib.unibo.it/2626/>

disponibile anche in versione cartacea:

Miller D.R. e Pano Alamán A. (eds) (2010) *La geografia della mediazione linguistico-culturale*, *Selected Papers*, Atti di Convegni CeSLiC 2, Bologna: Dupress.

3) a cura di Miller D.R. e Monti E. (2014) *Selected Papers* di quelli presentati al convegno internazionale CeSLiC del 12-14 dicembre, 2012, dal titolo **“Tradurre Figure / Translating Figurative Language”**, a

<http://amsacta.unibo.it/4030/>

disponibile anche in versione cartacea, pubblicata da BUP, Bologna, 2014.

e

4) a cura di Cervini C., (2016) *Selected Papers* delle Giornate di Studio del 3-4 febbraio 2014 dal titolo:

“IN. A. TRA. Progetti per l'apprendimento linguistico: pluralità di obiettivi, metodologie e strumenti”,

pubblicato con il titolo: **Interdisciplinarità e apprendimento linguistico nei nuovi contesti formativi. L'apprendente di lingue tra tradizione e innovazione** e disponibile a

<http://amsacta.unibo.it/5069/>

Le attività editoriali del CeSLiC sono però molteplici e comprendono – oltre agli Atti – diversi altri e-book, tra cui:

1) la serie di manuali *Functional Grammar Studies for Non-Native Speakers of English*, che vanta già cinque volumi pubblicati;

nonché i volumi compresi nelle collane:

2) *Studi grammaticali*

3) *Altre pubblicazioni*

Sono particolarmente soddisfatta poi delle pubblicazioni racchiuse negli *Occasional Papers* del CeSLiC, una collana che vuole offrire uno spazio pure ai giovani membri del centro, nel quale pubblicare i risultati delle loro ricerche, anche in progress.

Tutte le pubblicazioni, protette da copyright e corredate da ISSN, sono disponibili all'indirizzo: <http://www.lilec.it/ceslic/i-quaderni-del-ceslic/>

Oggi sono davvero lieta di presentare il numero V degli *Atti*, a cura di Ana Pano Alamán e Fabio Regattin, due stimati studiosi presso il nostro Dipartimento di Lingue, letterature e culture moderne dell'Università di Bologna e membri attivi del CeSLiC. Pano Alamán è ricercatrice di Lingua e traduzione spagnola e ha pubblicato diverse monografie sul linguaggio dei nuovi media e sulla storia della traduzione. Fabio Regattin è ricercatore di Lingua e traduzione francese ed è teorico della traduzione e anche traduttore. Insieme, di recente hanno pubblicato un pregevole volume, meno ludico del presente!: *Tradurre un classico della scienza. Traduzioni e ritraduzioni dell'Origin of Species di Charles Darwin in Francia, Italia e Spagna* (Bononia University Press, 2015).

Il volume che prende il suo spunto dalla Giornata di Studi del 18 novembre 2016 che i curatori hanno ideato s'intitola:

Giochi di parole e traduzione nelle lingue europee

Come ci fanno notare i curatori nella loro introduzione al volume, la nozione di “gioco di parole” è alquanto complessa e soggetta a varie interpretazioni, nonostante sia stata abbondantemente approfondita dalla linguistica e anche dalla filosofia del linguaggio. Il consenso è che si tratta di pratiche e fenomeni linguistici e culturali diversi e anche discordanti tra loro.

I curatori insistono giustamente su questo binomio lingua-cultura, in quanto vedono il fatto linguistico sempre contestualizzato socioculturalmente e pertanto come un frammento della comunità di pratica che gli dà vita, in cui è radicato, ma anche connesso a convenzioni discorsive sincroniche e diacroniche più estese. Tuttavia, se da una parte il fenomeno del gioco di parole è indubbiamente specifico alla cultura in cui si manifesta, è anche possibile, come dicono i curatori, “parlare [...] di ‘giochi di parole’ o, in maniera più inclusiva, di ‘parole in gioco’, in *tutte le lingue e culture*” (enfasi mia).

Viene altresì sottolineata la possibilità di parlare della loro traduzione, poiché emergono tratti comuni tra i giochi di parole nelle diverse lingue-culture. Questi vanno individuati sia nella condivisa disposizione ludica che dimostrano verso il linguaggio sia nel comune sfruttamento delle sue ricche potenzialità di significare.

Pertanto, è in una prospettiva certamente variegata e feconda che i stimolanti contributi a questo volume si muovono, offrendo, in una ampia gamma di aree linguistiche e culturali europee, analisi di svariati aspetti di giochi di parole in diverse tipologie di testo.

Bologna, 15 dicembre 2017

Donna R. Miller



Responsabile Scientifico del CeSLiC

Introduzione

Fabio Regattin, Ana Pano Alamán
Università di Bologna

Ampiamente trattato dalla linguistica e dalla filosofia del linguaggio, quello di “gioco di parole” è un concetto complesso, che fa riferimento a pratiche e fenomeni linguistici e culturali diversi tra loro e, apparentemente, inconciliabili. Il calembour gratuito che fa capolino in un discorso, il romanzo lipogrammatico, la traduzione omofonica, la ripetizione quasi ecolalica di sillabe e suoni in alcune poesie, i limerick e, perché no, le paronimie che compaiono spesso sulle prime pagine della *Gazzetta dello sport* o del *Manifesto* poggiano su giochi linguistici molto diversi e che riguardano svariate tipologie testuali. Inoltre – non senza interesse per questa sede editoriale – il gioco di parole può essere considerato allo stesso tempo un fatto *linguistico*, nella misura in cui è intimamente legato alle caratteristiche formali di ogni singolo idioma, e un fatto *culturale*, poiché poggia frequentemente sul complesso delle manifestazioni della vita materiale e sociale di una determinata comunità. Ma non solo: ogni lingua ha un modo proprio di “giocare”: lo fa in base a determinate tradizioni discorsive o testuali, all’apprezzamento di cui gode il fenomeno in una cultura data e, in molte occasioni, alle proprie caratteristiche formali, che impongono in un certo senso la predilezione locale per certi giochi rispetto ad altri.

Nonostante l’eterogeneità costitutiva del fenomeno, è tuttavia possibile parlare non solo di “giochi di parole” o, in maniera più inclusiva, di “parole in gioco” in tutte le lingue e culture, ma è altrettanto possibile parlare della loro traduzione. Infatti, alcune “somiglianze di famiglia” tra giochi nelle diverse lingue-culture esistono, e hanno a che vedere con un’attenzione sostenuta nei confronti del significante – proprio ciò, si potrebbe dire, che viene perso in traduzione – e con un atteggiamento ludico nei confronti del linguaggio. A partire da questa prospettiva abbiamo organizzato, nel novembre del 2016, un incontro che ha visto riunirsi due grandi specialisti (di giochi di parole, Stefano Bartezzaghi; e della loro traduzione, Franco Nasi) e numerosi membri del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne dell’Università di Bologna, di cui facciamo parte e che ci ha ospitato in quell’occasione. Tra le interessanti ricadute dell’incontro, familiarmente battezzato “GiorGio” (era in fondo una *giornata* sui giochi di parole, e sulla loro traduzione), ci sono gli studi raccolti nel presente volume. I sette articoli che qui presentiamo indagano il fenomeno nei

suoi diversi aspetti e in varie aree linguistiche e culturali europee, senza scordare le implicazioni dello studio linguistico, culturale e traduttivo dei giochi di parole nell'insegnamento; offrono inoltre un'ampia riflessione – la prima in italiano – sulla traduzione di diverse tipologie di giochi di parole, appartenenti a vari generi testuali.

Nel primo contributo, *Dire quasi le stesse due cose*, Stefano Bartezzaghi prende le mosse dalla cronaca politica e dalla propria esperienza di traduttore di definizioni di cruciverba (il primo cruciverba della storia) e fa notare come una delle difficoltà della traduzione dei giochi con le parole sia capire innanzitutto se essi siano realmente presenti o meno, poiché mancano spesso di un contesto semantico che permetta di scioglierne le ambiguità. Attraverso un approccio semiotico, Bartezzaghi sottolinea l'importanza che hanno la materia, la forma e la sostanza dei due piani dell'espressione e del contenuto nell'analisi dei giochi in diversi generi testuali; considera poi gli anagrammi, la crittografia mnemonica, gli indovinelli e altri esempi di “sistematica dell'ambiguità” (la definizione che l'autore dà dell'enigmistica) per sostenere che il lavoro del traduttore di fronte a questi fenomeni consiste nel soppesare le relazioni e le differenze che, in senso saussuriano, si pongono fra *langue* e *langue*, ovvero, tra due codici linguistici. Da qui l'idea che tradurre i giochi di parole sia in un certo senso dire due volte (quasi) la stessa cosa.

Nel testo *Il Labor Day di GiorGio e il PlayDay del Labrador: la traduzione dei giochi di parole come pratica pedagogica*, Franco Nasi considera la traduzione di giochi di parole una pratica didattica che può permettere agli studenti di lingue di migliorare, divertendosi, la propria competenza linguistica; ma non solo: essa può anche dotarsi di una valenza pedagogica e politica, in quanto sollecita il pensiero critico e la creatività. L'autore dimostra, con dovizia di esempi, che tradurre i giochi di parole implica un confronto con testi ambigui e insoliti, obbligando a un lavoro di analisi complesso, ma anche divertente, del testo di partenza, e stimolando in chi traduce la ricerca di formule creative e non omologate nella lingua d'arrivo. Tradurre giochi di parole è, ci dice Nasi, un'ottima palestra per esercitare il cosiddetto “thinking outside the box”.

Nel terzo contributo, *Per non restare a bocca asciutta. Tradurre pun e giochi di parole in testi letterari, audiovisivi e giornalistici: dalla teoria alla pratica*, Marina Manfredi si concentra sui *pun* in lingua inglese prendendo spunto da un celebre aforisma di Samuel Beckett: “In the beginning was the pun” (1957). L'autrice sottolinea come numerose tipologie testuali in inglese facciano frequentemente ricorso ai giochi linguistici; il fatto è dovuto in gran parte alla struttura di questa lingua, in cui abbondano i termini monosillabici, e alla tradizionale

e ben nota passione per i giochi verbali della cultura britannica. Collocandosi nell'area dei *Translation Studies*, Manfredi affronta il fenomeno da un punto di vista teorico e pratico e, attraverso l'analisi di numerosi esempi di traduzione dall'inglese all'italiano, dimostra come tradurre *pun* e giochi di parole sia non solo possibile, ma anche auspicabile e gratificante, sia per chi traduce che per chi legge nella lingua d'arrivo.

Barbara Ivančić, nel suo *La libertà di giocare. I giochi di parole negli autori plurilingui di lingua tedesca*, si concentra su un aspetto tipico della lingua analizzata: la grande facilità di produzione di parole composte, anche molto lunghe. Si tratta di creazioni lessicali che, oltre a sfidare chi si appresta a imparare il tedesco, sono anche dotate di una grande espressività sul piano testuale. Anche in questo caso, un esempio comico e volutamente estremo permette all'autrice di approfondire il principio di composizione e la creazione di parole che condensano i significati e che possono arrivare talvolta a colpire e confondere il destinatario. Ivančić prende in esame la traduzione di alcune parole composte nei testi di autrici che “vivono in più lingue” e che sfruttano in maniera creativa le possibilità combinatorie della lingua tedesca, per concludere che la traduzione di questi testi porta anche il traduttore a provare un senso di piacere e di libertà.

Il testo “*L'ape vale se vola*”: *tradurre le parole in gioco nei versi di Gloria Fuertes*, di Ana Pano Alamán, propone uno studio approfondito dei numerosi giochi paronimici e dei calembour presenti nei versi della poetessa spagnola Gloria Fuertes, e fornisce alcune proposte di traduzione degli stessi in italiano. In questi testi, il lettore è costantemente sollecitato ad attivare le proprie competenze metalinguistica e metapragmatica per afferrare il senso inedito di alcune parole. Allo stesso modo, come dimostra la riflessione attorno alle proposte di traduzione dei giochi verbali analizzati, il traduttore, attivando le stesse competenze, affronta una doppia sfida e compie un doppio movimento: quello di identificare i dispositivi linguistici che stanno alla base del gioco nel testo di partenza e quello di cercare le forme linguistiche che permettano di *rigiocare con* le parole della lingua-cultura di arrivo.

Nel suo *Biodiversità, paesaggi adattativi, svincoli. Pratica della traduzione à contrainte con Perec, Prévert, Queneau e Vian, e alcune conseguenze per una didattica della traduzione*, Fabio Regattin lavora a cavallo tra il francese e l'italiano, offrendo una riflessione sulla pratica e sulla didattica della traduzione dei giochi di parole. Una prima parte dell'articolo è destinata al resoconto di due seminari, svolti recentemente e dedicati alla resa dei testi *à contrainte*. L'autore incrocia i risultati ottenuti in quelle occasioni con due nozioni tratte dalla biologia – quelle di “biodiversità” e “paesaggio adattativo” – e con la definizione di competenza traduttiva sviluppata da Anthony Pym. Da questo incontro emerge la necessità

di moltiplicare, in una prima fase del lavoro, le ipotesi traduttive: solo in questo modo sarà possibile arrivare a soluzioni soddisfacenti, che non trascurino il ricorso a strategie conosciute ma spesso ignorate dai traduttori nella propria pratica.

Infine, l'articolo di Gabriella Elina Imposti, *Palindromo e traduzione*, restringe il campo del gioco di parole, lavorando sul solo palindromo, ma amplifica d'altro canto l'area linguistico-culturale scelta, mediante un'analisi che unisce il russo (come lingua di partenza) a inglese, tedesco e italiano (come lingue di arrivo). Una prima parte del contributo offre un'interessante storia del palindromo nella letteratura russa, concentrandosi in particolare sul poeta Velimir Chlebnikov e sui suoi componimenti *Pereverten'* e *Razin*, entrambi palindromici. Segue una raffinata analisi-traduzione di due versioni del primo dei due testi – quella “semantica”, in inglese, di Gary Kern, e quella “formale”, con riproduzione del vincolo originale, di Oskar Pastior in tedesco. In questo tipo di traduzione, come afferma in conclusione l'autrice, “è la forma stessa del palindromo a generare la lingua e la sua traduzione”.

Speriamo che i contenuti di questo volume – con la loro attenzione a diverse lingue, culture, tipologie di testi e tipi di giochi linguistici – possano offrire al lettore una prima panoramica abbastanza esauriente relativa alla teoria e, soprattutto, alla pratica della traduzione dei giochi di parole in ambito europeo. Ovviamente, molto resta da dire sulla pratica della traduzione di questi dispositivi, frequenti nella lingua di tutti i giorni; l'insieme dei testi qui raccolti non è che un ulteriore passo per capire come funzionano le parole in gioco e come sia possibile (e quanto sia auspicabile) la loro traduzione tra lingue e culture diverse. Sfruttando l'anagramma di “gioco di parole”, in conclusione potremmo indirizzarci al lettore, e dirgli: altri possibili aspetti li “coglierai dopo”. Oppure, potremmo esortarlo a passare dalla lettura alla pratica, il modo migliore – secondo molti degli autori qui riuniti – per apprezzare il gioco: “crealo, poi godi”.

Dire quasi le stesse due cose

Stefano Bartezzaghi
Università IULM, Milano

1. Roland Bart

Nei giorni precedenti l'incontro di Bologna, si è riso di un caso di cronaca. Anche in Italia è circolata un'immagine con Bart Simpson che si infligge la punizione di riempire la lavagna con parecchie ripetizioni della frase: "Being right sucks". Tutti gli appassionati sapevano che in una puntata del 2000, Bart aveva previsto l'elezione di Donald Trump alla presidenza degli Stati Uniti, un'ipotesi che a quell'epoca era solo e perfettamente burlesca. Sedici anni dopo invece si è avverata ed ecco Bart che maledice la propria lungimiranza involontaria. La pagina Facebook del *Giornale*, testata che per Trump si è trovata a provare una certa simpatia, ha riportato la vignetta con il commento: "Ecco perché i Simpson hanno attaccato Trump". Il commento è evidentemente ispirato da una traduzione alternativa: la frase di Bart non è stata interpretata come "Avere ragione fa schifo" ma come "Essere di destra fa schifo".

Per quanto riguarda la traduzione dei giochi con le parole il caso è da ritenersi paradigmatico. Infatti per quanto sia improbabile, non si può davvero escludere che lo sceneggiatore dei Simpson avesse ammesso la seconda lettura, almeno secondo il "type of ambiguity" che William Empson (1930) denominava "integrative". E a pensarci bene non si può neppure escludere che il webmaster del *Giornale* avesse ben presente la traduzione corretta, ma che si sia volontariamente rifatto a quella improbabile per alimentare una polemica politica. Quest'ultima cosa sarebbe stranissima: l'errore fatto volontariamente. Ma nella comunicazione del clickbaiting la cosa sta diventando comune: il 14 febbraio 2017 una pubblicità diffusa sui social network per San Valentino recava un vistosissimo "qual'è" con apostrofo, che ha ispirato commenti sarcastici che non hanno fatto altro che diffondere ulteriormente la stessa pubblicità. Se si è trattato di errore, *felix culpa*: si è così sfruttata scaltramente la corrente dell'intransigenza grammaticale (che porta alcuni all'estremo di farsi chiamare "grammar nazi") e si è implicitamente ribadita la validità di una norma che poche grammatiche ammetterebbero, e cioè che l'errore è sempre in funzione dello scopo comunicativo. L'errore grammaticale assoluto non esiste.

A parte il possibile effetto di distorsione comunicativa (ossia, spinning), ogni traduttore si potrà trovare di fronte al dubbio: c'è un gioco o lo vedo solo io? I non

madrelingua notoriamente fanno caso a somiglianze fra parole e a doppi sensi che i madrelingua non considerano affatto. Un mio caso personale: volevo tradurre le definizioni del primo cruciverba di sempre, uscito sul *New York World* il 21 dicembre del 1913. Mi sono trovato molto in imbarazzo quando alla definizione “What artists learn to do” (“Ciò che gli artisti imparano a fare”) ho notato che la soluzione “draw” (che conoscevo) può significare sia “disegnare”, sia “attirare”. Dato lo stato del mio inglese, il dubbio rischiava di essere fortemente stupido: ma la paura che lo fosse non mi ha impedito di consultare italiani che conoscono l’inglese molto meglio di me, fra cui traduttori e professori residenti negli Stati Uniti e nel Regno Unito. Tutti davano la stessa risposta e confermavano il mio stesso dubbio: è fortemente probabile che la traduzione giusta sia “disegnare”, ma non si può escludere l’altra. Invece non c’è stato un solo madrelingua, fra quelli che ho consultato successivamente, che fosse minimamente sfiorato dal dubbio. Era “disegnare”, punto a capo. In questo caso, l’ambiguità l’avevo vista solo io (ma non ero stato il solo a poterla escludere).

Una delle difficoltà della traduzione dei giochi con le parole è quindi capire se ci siano o no, e questa difficoltà è complicata dal fatto che molti tipi di giochi di parole non hanno contesto semantico e quindi non sciolgono le ambiguità (circostanza di cui il cruciverba, per le parole che vi si incrociano nella griglia, è esasperazione cartesiana).

2. Sfumature

Per spiegare questioni di materia, forma e sostanza dell’espressione, una volta a lezione Umberto Eco citò una signora che gli aveva detto: “Ah, no, io non parlo lo straniero”. Ovviamente intendeva ogni altra lingua non fosse l’italiano: cioè, riteneva pertinente solo la distinzione italiano/altre lingue senza segmentare ulteriormente il secondo polo dell’opposizione. O il discorso dell’altro corrispondeva nella forma dell’espressione alla sua lingua, oppure restava nell’indistinto, inglese, francese, tedesco o indostano non importa. Questioni di sfumature? Sappiamo che di sfumature la lingua, ogni lingua, è anche più ricca dello spettro dei colori percepibili dall’occhio umano, colori che a loro volta possono costituire una disperazione per il traduttore, così come un ottimo esempio per il semiologo che debba spiegare il rapporto fra materia, forma e sostanza sul piano del contenuto (i nomi dei colori) ma anche sul piano dell’espressione (visto che i colori possono essere materia di espressione).

È questione di sfumature anche quella che lo stesso Eco ha introdotto nel bel titolo del suo libro sulla traduzione: *Dire quasi la stessa cosa*. Una locuzione del tutto piana, in italiano, ma che è costruita su due coppie di concetti molto interessanti: “quasi/stessa” e “dire/cosa”. In

quattro parole semplici eccoci al rapporto fra identità e differenza e a quello fra lingua e mondo. Un bel colpo, non c'è che dire.

In quel libro, Eco dice subito che per parlare di traduzione bisogna aver tradotto; ma poi aggiunge che quasi chiunque, anche avendo una sola pallida conoscenza di un'altra lingua, ha dovuto comparare il suo modo di esprimersi a quello altrui, che è un'osservazione fine. In realtà, in una prospettiva strutturale e non generativista, è anche il modo in cui impariamo la prima lingua, che non è a caso si chiama "lingua madre" o "madrelingua", la lingua che si qualifica con un aggettivo, madre, che è poi il sostantivo con cui si designa il primo Altro che la nostra psiche incontra. Ecco che per me, occupandomi di giochi con le parole, il rapporto fra l'italiano e le altre lingue costituisce un tema importante e dentro a questo tema c'è anche quello della traduzione. A volte non disdegno né mi vergogno di tradurre di persona le citazioni che servono ai miei libri e in qualche caso ho anche tradotto interi testi, ancorché brevi. Per esempio, nell'edizione italiana degli *Esercizi di stile* che ho curato per Einaudi (Queneau 2005), conservando la traduzione o anzi adattamento o anzi reinvenzione che ne ha fatto lo stesso Eco: capitava che un paio di esercizi che Eco aveva deciso di riscrivere ex novo avessero invece un'importanza fondamentale per la storia del progetto di Queneau. Nella mia postfazione ne ho allora proposto mie traduzioni letterali.

Se posso proseguire con miei ricordi personali, nello stesso periodo in cui è avvenuto il mio apprendistato di enigmista ho anche cominciato a studiare inglese e latino, e fra la composizione di un testo a doppio senso e una versione dal latino o dall'inglese ho sempre riscontrato una certa analogia e forse quanto dirò oggi non sarà che un modo per spiegarmi questa analogia.

In *Dire quasi la stessa cosa*, Eco fa un'importante annotazione di teoria semiotica, proprio su materia, forma e sostanza dei due piani dell'espressione e del contenuto. Nel ripubblicare il diagramma che lo stesso Eco aveva costruito a partire dal pensiero di Louis Hjelmslev, in *Semiotica e filosofia del linguaggio* (1984), Eco avverte che se questo diagramma mostra correttamente i rapporti fra gli elementi fondamentali della significazione può però dare l'impressione riduttiva che per esempio esista un solo livello di sostanza dell'espressione. Quello che succede in poesia è che, oltre alla sostanza linguistica dell'espressione, è pertinente la sua sostanza metrica e la sua sostanza fonosimbolica. Infatti Eco analizza una traduzione francese di *A Silvia* di Leopardi, in cui il traduttore ha cercato di mantenere l'alto tasso di vocali "i" che ricorrono nell'originale leopardiano, anche se certo

non ha potuto conservare l'anagramma fra la prima («Silvia») e l'ultima parola («salivi») della prima strofa.

Giochi

L'anagramma «Silvia/salivi» è probabilmente il più noto esempio italiano di quel fenomeno che fu ipotizzato da Ferdinand de Saussure, in una ricerca rimasta a lungo inedita (tuttora lo è in gran parte) e che pure ha originato un dibattito che prosegue dagli anni Sessanta. Quello che Saussure cercava, come un'immagine inafferrabile che pure gli era baluginata, era un “secondo modo d'essere, artificioso, aggiunto per così dire a quello originale della parola” (cfr. Starobinski 1971).

In enigmistica questa condizione si presenta come normativa. Chomsky (1964) parlava della “creatività che segue le regole” e della “creatività che cambia le regole”. Nei giochi con le parole noi abbiamo una “creatività che aggiunge nuove regole”. In enigmistica, in particolare, ogni enunciato deve rispettare le norme grammaticali dell'italiano (un'affermazione che andrebbe meglio specificata) e inoltre deve tenere assieme due isotopie incompatibili. Questo si vede in particolare in due tipi di gioco: la crittografia mnemonica e l'indovinello.

Crittografia mnemonica (di *Flavia*, Flavia Foscato, 1968).
ZUCCHERO
(Soluzione: sale d'aspetto)

Indovinello di Renato Santini, *Tiburto*, 1957
MI PIACE IL PANETTONE
Da un chilo me lo prendo molto spesso
per quanto duri poco, lo confesso;
infatti, sia leggero o saporito,
non appena l'ho rotto... l'ho finito.
(Soluzione: il sonnellino)

L'unica omonimia presente in questo indovinello è /chilo/ (unità di misura e prodotto, o per estensione: fase, della digestione). Il resto della quartina è costruito enigmisticamente sull'analisi di locuzioni idiomatiche (sonnellino leggero, “saporito, rompere il sonno”) dove, per esempio, la leggerezza metaforica del sonnellino è tanto lontana da quella del panettone da rendere quasi inerte il nucleo semantico comune fra le due accezioni (altrettanto neutralizzata è la pericolosa vicinanza potenziale tra le due isotopie in gioco, entrambe legate al cibo e a rilassate atmosfere postprandiali). Farei anche notare come il “non appena” dell'ultimo verso sia iperbolico nel senso del titolo e invece letterale in quello della soluzione.

Ora pensate di dover tradurre testi del genere. È perfettamente impossibile. Questo succede perché l'enigmistica è l'exasperazione estrema di fenomeni che altrove, come nel discorso umoristico, sono meno radicali e che sono sempre potenzialmente presenti nella lingua. Io al proposito parlo di enigmistica come di "sistematica dell'ambiguità".

Persino gli indovinelli popolari spesso sono traducibili, anzi possiamo trovare lo stesso indovinello in diverse tradizioni popolari. L'indovinello della Sfinge, per esempio, è perfettamente conservato in ogni lingua: l'essere che ha quattro, due e tre gambe, al mattino, a mezzogiorno, a sera è tale in italiano come in greco, come in latino. Questo succede perché l'indovinello è basato su un'analogia, come una metafora: gambe > appoggi; giornata > vita. Il testo si presenta come assurdo, ma grazie a un'interpretazione metaforica rivela la sua consistenza semantica segreta. Questo non crea difficoltà alla traduzione, se la metafora è disponibile anche nella lingua e nella cultura d'arrivo.

Ho collaborato alla stesura degli indovinelli con cui nella *Vita è bella* il protagonista si sfida con un medico tedesco. Gli indovinelli dovevano essere traducibili nelle diverse lingue in cui il film sarebbe stato adattato, il che non è stato un problema. La tradizione indovinellistica è piena di indovinelli basati su analogia e perfettamente traducibili: ne ho selezionati alcuni che ho poi sottoposto agli sceneggiatori. Il problema fu con l'indovinello che doveva risolversi con un'indicazione temporale, del genere "Questa sera", "Subito", "Fra due ore", "Dopo cena". Indicazioni di questo genere non sono concetti, bensì elementi deittici e non possono essere oggetto di analogie, né di indovinelli come quello sul silenzio. Quindi ce la siamo cavata con "Fra sette minuti": anche in inglese *minute* significa piccolo, e con altre traduzioni non so come abbiano potuto comportarsi.

Quindi, come è abbastanza ovvio, vediamo che quando il testo tiene assieme due isotopie per *proprietà dell'espressione* la traduzione va verso l'impossibile; quando c'è un *rapporto semantico*, per esempio di analogia, ci sono più speranze, ma intervengono determinanti culturali.

Se la traduzione è come dire quasi la stessa cosa, i casi che abbiamo visto la drammatizzano perché sono casi in cui occorre dire quasi *le stesse due cose*. Nei termini del nostro Chomsky allargato, la creatività linguistica ha aggiunto nuove regole. Nei termini di Saussure, sono testi in cui si manifesta un secondo modo di essere della lingua.

Si potrebbe certamente raccogliere una casistica molto ampia di giochi che costringono il traduttore al ricorso a "una di quelle note a margine che per le parole costituiscono un archivio fotografico criminale" (così Vladimir Nabokov in *Pale fire*). Quello dei giochi "puntuali" in un testo resterebbe comunque un aspetto marginale fra i problemi di

più vasto spettro implicati dalla traduzione. Altrove ho cercato di spiegare come il singolo gioco, puntiforme e microdimensionale, abbia però una relazione con la macrodimensione del testo ed è per questo che non mi pare che l'analisi dei singoli casi possa avere valore solo aneddotico. Se con Saussure pensiamo che la *langue* sia costituita di relazioni e differenze, il lavoro del traduttore consiste nel soppesare relazioni e differenze che si pongono fra *langue* e *langue*. Che questo lavoro abbia un carattere giocoso oltre a un carattere di rompicapo pare allora, tutto sommato, congruo.

Bibliografia

- Bartezzaghi, Stefano (2005). "Come si diventa scrittoranti. Effetti e transizioni negli *Esercizi di stile*", in Raymond Queneau, *Esercizi di stile*, Torino: Einaudi. A cura di Stefano Bartezzaghi, traduzione di Umberto Eco.
- Chomsky, Noam (1964). *Current Issues in Linguistic Theory*, The Hague: Mouton.
- Eco, Umberto (1984). *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino: Einaudi.
- (2003). *Dire quasi la stessa cosa*, Milano: Bompiani.
- Empson, William (1930). *Seven Types of Ambiguity*, London: Chatto and Windus.
- Starobinski, Jean (1971). *Les Mots sous les mots. Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris: Gallimard.

Il Labor Day di GiorGio e il PlayDay del Labrador: la traduzione dei giochi di parole come pratica pedagogica

Franco Nasi
Università di Modena e Reggio Emilia

The fact remains that getting people right is not what living is all about anyway. It's getting them wrong that is living, getting them wrong and wrong and wrong and then, on careful reconsideration, getting them wrong again. That's how we know we're alive: we're wrong. Maybe the best thing would be to forget being right or wrong about people and just go along for the ride (Roth 1997, 35).¹

La tesi che cercherò di sostenere in questo intervento è che la traduzione di giochi di parole non è solo una pratica didattica utile e motivante, che può permettere agli studenti di migliorare, magari divertendosi, la propria competenza linguistica. Credo che questa attività abbia una valenza pedagogica e, indirettamente, politica più alta. Oggi, forse più che mai, è necessaria nella formazione, e non solo dei giovani, la presenza di esperienze che sollecitino il pensiero critico, in cui accanto al rigore e alla “cattiveria” dell’analisi sia richiesto allo studente di mettere in gioco la propria “creatività” (sull’anagramma creatività/cattiveria si veda Bartezzaghi 2009: 15), nel tentativo di trovare soluzioni a problemi che sembrano impossibili da risolvere, o che non prevedono una e solo una risposta corretta. La traduzione dei giochi di parole implica un confronto con testi ambigui e insoliti; obbliga a un lavoro di analisi complesso; costringe a comprendere i modi divergenti e non standard in cui la lingua straniera è utilizzata e i meccanismi che permettono a quel sistema linguistico e culturale di essere sfuggente e sorprendente; ma nello stesso tempo stimola a cercare formulazioni creative e non omologate nella lingua in cui si traduce. Può essere una palestra per esercitare quel “thinking outside the box” così richiesto oggi anche nel mondo imprenditoriale.

In un saggio del 1963, di recente tradotto in italiano con il titolo *Della traduzione come creazione e come critica*, lo scrittore e semiologo brasiliano Haroldo de Campos sottolinea l’importanza pedagogica dell’atto del tradurre:

¹ “Rimane il fatto che, in ogni modo, capire bene la gente non è vivere. Vivere è capirla male, capirla male e male e poi male e, dopo un attento riesame, ancora male. Ecco come sappiamo di essere vivi: sbagliando. Forse la cosa migliore sarebbe dimenticare di avere ragione o torto sulla gente e godersi semplicemente la gita” (tr. it. di Vincenzo Mantovani, *Pastorale americana*, Einaudi 1998, p. 38).

Le prime armi del traduttore, che sia anche poeta o prosatore, sono la configurazione di una tradizione attiva [...]; un esercizio di inteliezione e, attraverso di esso, un'operazione di critica in diretta. Che da tutto ciò nasca una pedagogia, non morta e obsoleta, in posa di contrizione e nell'atto di defunzione, ma feconda e stimolante, in azione, è una delle più importanti conseguenze (De Campos 2016: 46).

Tradurre giochi di parole è un “esercizio” che ha molto a che fare con la vivacità e l'operare attivo, e poco o nulla con l'automatismo e la passività. Dirk Delabastita, in *There's a Double Tongue: An Investigation Into the Translation of Shakespeare's Wordplay*, dà una definizione dei giochi di parole utile per delineare meglio il nostro oggetto:

Wordplay is the general name indicating the various textual phenomena (i.e. on the level of performance or *parole*) in which certain features inherent the structure of the language used (level of competence or *langue*) are exploited in such a way as to establish a communicatively significant, (near)-simultaneous confrontation of at least two linguistic structures with more or less dissimilar meanings (signifieds) and more or less similar forms (signifiers) (Delabastita 1993: 57).

Che il gioco non sia un “parassita” che si “accomoda su uno dei molti anfratti del grande corpo della lingua”, ma che sia piuttosto “inerente” alla lingua, è ricordato anche da Bartezzaghi in *Parole in gioco. Per una semiotica del gioco linguistico* (2017: 8). Se guardata con curiosità attiva, la lingua offre continuamente occasioni per scoprire (nel senso di *invenire*, di togliere la coltre a ciò che è lì, davanti agli occhi di tutti, ma spesso non si vede) feconde ambiguità.

Parlando, ad esempio, dei protagonisti de *La lettera scarlatta* di Hawthorne non si può non constatare che i loro nomi sono “parlanti”: Dimmesdale (che rimanda a una valletta, *dale*, offuscata, vaga, non definita, *dim*) dà una chiara idea della psicologia del pastore malinconico, insicuro, incapace di confessare la propria colpa; Chillingworth (capace di far rabbrivire) è il nome adatto per il gelido e mefistofelico marito vendicatore; lo stesso Pearl, per la figlia nata dalla relazione extraconiugale fra Hester e Dimmesdale, segnala la preziosità della bambina, ma anche la evidente affinità con il modo particolare, intrusivo, con cui le perle si formano nell'ostrica. Guardando con attenzione, o ingenuità, anche il titolo del romanzo, si può restare sorpresi da altre strane coincidenze verbali. La lettera A, simbolo dell'adulterio, che Hester Prynne è condannata a portare cucita sull'abito, è scarlatta. In inglese Scarlet porta in sé, nel nome stesso, una cicatrice, *scar*. E, forse non casualmente, un “mark” o “stigma” (Hawthorne 2007: 200), una cicatrice a forma di lettera A, rossa, simile a quella di Hester, viene vista, alla fine del romanzo, sul petto del pastore protestante, padre illegittimo di

Pearl. Da nessuna parte nel romanzo si dice che *Scarlet Letter* può indicare la cicatrice sul petto di Dimmesdale, ma sta di fatto che il titolo contiene entrambe le lettere (di tela e di sangue) che accomunano gli amanti: sono lì, in potenza, verrebbe da dire. Va da sé che una traduzione dei nomi “parlanti” dei protagonisti e del titolo, diventato così d’improvviso molto più sfaccettato e connotativo, si trasforma in una sfida non facile.

Essere in grado di stabilire dei collegamenti fra i significati secondari, potenziali, nascosti di più segni richiede un’abilità di rielaborazione critica, non meccanica e soprattutto una mente non “sclerotizzata”, ovvero abituata a percepire le parole non in modo rigido. I bambini sono maestri in questo e si divertono a montare e smontare. John Pollack, che ha scritto un piacevolissimo volumetto divulgativo sui giochi di parole, dal titolo che è già di per sé un bel gioco di parole e nello stesso tempo un bel grattacapo per chi volesse tradurlo (*The Pun Also Rises*), scrive:

As children gleefully learn to spot and evaluate secondary meanings in common words and phrases, they’re really learning how to think critically. To get the joke, they have to overlook the obvious to explore other possible interpretations of what they have just heard, and fast (Pollack 2012: XXIII).

Forse è proprio per questa sollecitazione a “ricercare” ciò che non è ovvio nel linguaggio che i giochi di parole, così come la vitale ambiguità su cui si fondano, non sono molto tollerati nelle società totalitarie, dove è bene che nessuno pensi in modo divergente da quanto deciso dal potere. Non è un caso che Orwell dedichi l’appendice di *1984* alla neolingua (*Newspeak*), strumento fondamentale messo a punto dal Grande Fratello nello stato di Oceania.

Fine specifico della neolingua non era solo quello di fornire, a beneficio degli adepti del Socing, un mezzo espressivo che sostituisse la vecchia visione del mondo e le vecchie abitudini mentali, ma di rendere impossibile ogni altra forma di pensiero. Si riteneva che, una volta che la neolingua fosse stata adottata in tutto e per tutto e l’archelingua dimenticata, ogni pensiero eretico (vale a dire ogni pensiero che si discostasse dai principi del Socing) sarebbe stato letteralmente impossibile, almeno per quanto riguarda quelle forme speculative che dipendono dalle parole (Orwell 1989: 307-308).

La preoccupazione principale di questa società dispotica e distopica (tra parentesi: aggettivi legati anche dal gioco di parole dell’anagramma) è quindi quella di formare una lingua che non sia ambigua, che non permetta deviazione o modi di “pensiero eretici” o erratici, non consenta “errori”; in definitiva non consenta di pensare: “La neolingua non era concepita per ampliare le capacità speculative, ma per *ridurle*, e un simile scopo veniva

indirettamente raggiunto riducendo al minimo le possibilità di scelta” (Orwell 1989: 308). Oltre alle dichiarazioni programmatiche, l’appendice di *1984* dà una serie di istruzioni per l’uso su come si possa realizzare questa nuova lingua denotativa, economica e pragmatica. La neolingua (che diventerà lingua unica nel 2050, stando agli auspici dei ministeri del Grande Fratello) si fonda sull’archelingua, ma, attraverso una sorta di traduzione intralinguistica, la trasforma radicalmente riducendone (e alla fine eliminandone) le ambiguità e le possibilità interpretative. Nella neolingua, ad esempio, la parola *free* può essere usata solo nel senso di “privo di” come nella frase “un campo libero da erbacce”, ma non nel senso di “uomo libero”, dato che nello stato di Oceania questo concetto (o stato dell’essere) non esiste più. Le parole inutili dunque devono essere eliminate, a partire da sinonimi e da contrari, favorendo così un’enorme contrazione delle voci del dizionario. Un esempio che chiarisce come i “cruscantini” della neolingua intendono procedere è offerto dalla parola *good* (buono). Non è necessario avere una parola contraria che abbia suono ed etimo diversi, come *bad* (cattivo). Basterà aggiungere il prefisso *un-*: così si avranno *good* e *ungood* (“buono” e “sbuono”, nella traduzione di Stefano Manferlotti). Oppure, ma questo caso è funzionale al nostro discorso e non è tratto dal romanzo, potremmo prendere la coppia di opposti *right* e *left* e semplificare con *right* e *unright*. Mentre lo si scrive, viene subito in mente che il termine *right* in inglese ha anche altri significati, come “giusto, corretto”, oppure “diritto” nell’espressioni “i diritti del popolo” o “diritto civile”. Questa terza accezione del termine, visto come vanno le cose nello stato di Oceania, potrebbe essere trascurata, anzi censurata, e quindi scomparire definitivamente, ma il significato di “corretto” andrebbe tenuto. Una soluzione potrebbe consistere nel fare ricorso alla coppia di opposti *right* e *wrong* e usare il secondo termine come dominante per una nuova coppia di opposti: *unwrong* (nel senso di *right*/corretto) e *wrong* (sbagliato). D’altronde anche *left* (che avevamo pensato di abolire con *unright* e che sembrava pertanto un *left over* (un rimasuglio) ha un altro significato: quello appunto di participio di *to leave*, lasciato, rimasto. Si può così istituire una terza coppia di opposti: *left* (lasciato/restato) e *unleft* (*exhausted*, consumato completamente). Questo modo di procedere, disambiguando ed economizzando, farebbe la gioia degli elaboratori di programmi per la traduzione computerizzata. Si può visualizzare quanto scritto con una tabella che disambigua diverse omonimie, riducendo le parole che nella neolingua, con l’aiuto del prefisso, da quattro diventano tre:

Right	Destra	Right
Left	Sinistra	Unright
Right	Giusto	Unwornng
Wrong	Sbagliato	Wrong
Left	Rimasto	Left
Exhausted	Consumato	Unleft

A questo punto non posso non citare una poesia/gioco di parole per bambini di Roger McGough (1997: 35), anche perché rappresenta un curioso esempio di poesia apparentemente intraducibile, ma che per un caso fortunato si può, in qualche modo, tradurre.

The dentist drilled my teeth
Left right left right
But he didn't do it right
Left right left right
So I've only got one left
Right left right left

È evidente che il gioco di parole avviene principalmente fra le omonimie di *right* (nel senso di “destra” e “corretto”) e *left* (“sinistra” e “lasciato/restato”). Se utilizziamo la nostra pseudo-neolingua avremo una traduzione di questo tipo:

The dentist drilled my teeth
unright right unright right
But it didn't do it unwrong
unright right unright right
So I've only got one left
unright right unright right

Si resta un po' perplessi di fronte a questo testo. Che sia una poesia fonetico-sonora? O un nonsense nella tradizione del *Jabberwocky* di Lewis Carroll? Tra l'altro, per aggiungere un altro piccolo tassello di senso potenziale alla poesia, *right/left* stanno per la coppia italiana “destra/sinistra”, e possono richiamare il movimento del trapano del dentista che va avanti e indietro sul dente (almeno io ho pensato a questo quando ho letto la poesia per la prima volta), ma per un native speaker inglese quel *right/left* così cadenzato ricorda il “sinist' dest', sinist' dest', passo!” della marcia dei soldati, cosa che non viene in mente, credo, se in italiano si dice semplicemente “destra/sinistra”. Tutte queste diverse interpretazioni (più o meno legittime, più o meno immediate) si hanno proprio perché la lingua permette spostamenti e sovrapposizioni di significati, in taluni casi, come nei giochi di parole intenzionali e nella

poesia, li sollecita, e con essi sollecita il pensiero, lo toglie dal torpore dell'abitudine, sollecita l'arguzia interpretativa e lo rende critico. Come scrive Heinrich Lausberg,

L'acutum dicendi genus si serve di mezzi che provocano lo straniamento intellettuale, quindi i paradossi, sia per i pensieri ("arguzie, sottigliezze di idee") che per la lingua ("arguzie di linguaggio"). Chi ascolta viene stimolato a un lavoro di raziocinio: deve gettare un ponte tra paradosso e preteso significato. Se chi ascolta riesce nell'intento, si rallegra della sua intelligenza ed è così un "complice delle idee" dell'autore (1969: 98).

La neolingua invece ha come finalità esplicitata quella di non stimolare nessuno, di rendere il discorso automatico, "il più possibile indipendente dall'autocoscienza" (Orwell 1989: 316). Il progetto di normalizzazione della neolingua nello stato di Oceania è talmente radicale che renderà impossibile la traduzione di testi complessi dell'archelingua, in particolare quelli letterari. Il passo dell'appendice che riguarda la traduzione è illuminante e vale la pena riportarlo per intero:

Soppiantata una volta e per sempre l'archelingua, anche l'ultimo legame col passato sarebbe stato reciso. La storia era già stata riscritta, ma qua e là ancora sopravvivevano, purgati alla meglio, frammenti della letteratura trascorsa e, finché si riusciva a conservare la propria conoscenza dell'archelingua, era possibile leggerli. In futuro tali frammenti, ammesso che fossero riusciti a sopravvivere, sarebbero stati incomprensibili e intraducibili. Era impossibile tradurre in neolingua un qualsiasi passo in archelingua, a meno che non si riferisse a un qualche procedimento tecnico o a semplici azioni quotidiane, o non fosse già intrinsecamente ortodosso o, volendo usare la parola in neolingua, *buonpensante*. Ciò significava, in pratica, che nessun libro scritto prima del 1960 poteva essere tradotto nella sua integrità. La letteratura del periodo antecedente la Rivoluzione poteva essere soggetta solo a una traduzione ideologica, che è come dire a un'alterazione completa del senso e del linguaggio (Orwell 1989:318-319).

Una lingua tecnica, denotativa, che farebbe gola a chi deve programmare software per la traduzione automatica e, immagino, semplificherebbe il lavoro dei compilatori di corpora, non riesce ad accogliere in sé il portato ideologico, ma neppure la natura ambigua e aperta della lingua antica e della letteratura. *A little more than kin, and less than kind*: la nuova lingua, anche se *kin*, perché imparentata alla lingua antica da cui deriva, è assai poco *kind* (gentile). Come Claudio nei confronti di Amleto Padre, la neolingua commette un assassinio, e quel che resta della vecchia lingua, con le sue inerenti ambiguità e il suo *wit* (sul Wit si veda C.S. Lewis 1997), sembra avere il rigore immobile e freddo della morte. Una lingua vive se è libera e se permette gli errori, le sfumature, il gioco, la flessibilità, l'ambiguità, la connotazione, la sovrapposizione, il capitombolo, la svolta improvvisa, l'imprevisto. Ci

ricorda l'importanza vitale dell'errore Andrea De Benedetti in un libretto, anche questo dal titolo arguto e curioso, *La situazione è grammatica*:

Forse arriverà il giorno in cui non avremo più bisogno di scrivere, perché un software lo farà al posto nostro traducendo la matassa informe dei nostri pensieri in testi chiari e scorrevoli; in cui le nostre emissioni linguistiche saranno tutte quante a impatto zero, preventivamente bonificate da ogni sorta pensabile di errore, sbaglio, refuso; in cui tutti, volenti o nolenti, ci adegueremo a una grammatica unica, rinunceremo a esercitare il nostro libero arbitrio linguistico e il crimine sintattico e ortografico sarà definitivamente debellato. Quel giorno, se mai arriverà, sì che la situazione sarà drammatica... La lingua non sarà più nostra perché avremo ceduto a terzi la responsabilità di dare forma ai nostri pensieri, perché non saremo più liberi neppure di sbagliare... La possibilità di sbagliare non è infatti soltanto la principale garanzia della nostra libertà. È anche, e soprattutto, il principale indicatore della vitalità di un idioma (De Benedetti 2015: 3-4).

Se la creazione di un gioco di parole esalta il libero arbitrio del parlante, credo che la traduzione del *pun* esalti il libero arbitrio del traduttore. Entrambi hanno a che fare con norme linguistiche che però consentono un certo gioco, come quello che devono avere gli ingranaggi di un meccanismo, senza il quale l'attrito tra le parti sarebbe tale da bloccare ogni movimento (Bartezzaghi 2017: 141). In questo spazio minimo il costruttore di *pun* e il suo traduttore esercitano la loro curiosità nei confronti delle possibilità della lingua e si prendono i loro rischi. E si ha rischio se si viaggia in qualche territorio non completamente conosciuto, se non c'è certezza nel risultato, altrimenti ogni processo traduttivo sarebbe simile a una neotraduzione rigida e statistica, “more than kin” alla neolingua, e “less than kind” all'intelligenza delle donne e degli uomini. Senza rischio d'altronde, come si sa, non c'è avanzamento nella conoscenza, e senza curiosità non c'è crescita intellettuale e neppure filosofia (stando almeno ad Aristotele).

Quando Fabio Regattin mi ha invitato a partecipare a questa giornata, per deformazione mentale, ho cominciato a pensare a come tradurre il bel titolo provvisorio di questo seminario: *Prima GiorGio*. Una delle prime cose da fare è comprendere i legami che fanno di *Prima GiorGio* un testo. *Gior*, per “giornata” e *Gio* per “gioco”. Un primo tentativo: vedere se nella lingua in cui si vuole tradurre si riesce a fare un acrostico sillabico (magari il nome proprio di un uomo) con le prime sillabe allitteranti delle traduzioni di “giornata” e “gioco”. (Tra parentesi, un esempio di acrostico sillabico, lontano, per fortuna, mille miglia dalla freschezza spensierata di *GiorGio* è ROBERTO, che indicava il Patto Tripartito del 1940 fra Italia, Germania e Giappone: ovvero il patto ROMA, BERlino e TOKio). L'inglese “Day on the wordplay” o “Puns Day” potrebbe portare a “Punda”: non è un nome di persona ma omofono a quello di un simpatico animale, e qualcosa di curioso fa. In spagnolo “Día en el

juEGO de palabras” suggerisce un Diego, che non è propriamente un acrostico, né un mesostico, né un telestico, ma una formazione ibrida fra acrostico e telestico. Con il francese “Jour sur le jeu de mots” si potrebbe provare a ricavare qualcosa dal non troppo distante foneticamente Georges, magari alterando la grafia (Jeorjoeu?); infine dal tedesco “Tag auf dem Wortspiel” si può ricavare Tawor, che si legge Tavor, che essendo un ottimo ansiolitico è, come i giochi di parola del resto, particolarmente indicato contro gli attacchi di panico e d’ansia.

Il problema della traduzione del titolo tuttavia non consiste solo in questo. Se leggo ”Prima GiorGio”, mi viene immediatamente da completare con qualcosa del tipo “poi Maria”; cioè quell’incipit rimane “ritmicamente” sospeso, come se fosse un elastico tirato, con una forza vettoriale tutta sua, qualcosa di simile al curioso titolo di Calvino *Se una notte d’inverno un viaggiatore*. Il caso sarebbe stato completamente diverso se le due parole che compongono il titolo fossero state disposte in altro modo: GiorGio Primo. Quel titolo sarebbe stato compiuto in sé, come il nome di un Re inglese. Il problema, per farla breve, è che in questo caso minimo la traduzione ha a che fare con un gioco che tuttavia è inserito in un contesto (e il contesto può essere il testo nel suo complesso, o il contesto extratestuale).

Per rendere più chiaro il punto, riporto un breve aneddoto che riguarda la traduzione del titolo di una presentazione che ho fatto all’inizio dell’anno all’estero. Mi era stato chiesto di parlare del mio ultimo lavoro che si intitola *Traduzioni estreme*. Ho pensato di usare lo stesso titolo traducendolo in inglese: *Extreme translations*. Facile. Però questo sintagma è stato utilizzato già in altri libri stranieri (Germania e Spagna) con una significato diverso dal mio. Per me traduzioni estreme sono traduzioni complicate, che hanno a che fare con testi che presentano vincoli formali stringenti, come il lipogramma, l’acrostico, il pangramma ecc., mentre nelle pubblicazioni straniere che avevo visto, con *Extreme Translations* si intendevano traduzioni molto libere. Così, per rendere meno ambiguo l’argomento della mia chiacchierata ho pensato di intitolarla: *Extreme texts, Extreme translations*. Poco prima di partire un mio amico mi ha chiesto che cosa andassi a fare all’estero. Io, con orgoglio e autocompiacimento, gli ho detto che ero stato invitato a tenere una conferenza in Texas, dal titolo “Testi estremi, traduzioni estreme”. Mentre lo dicevo in italiano per la prima volta mi sembrava che il titolo non funzionasse per nulla: c’era qualcosa che non scorreva, era noioso anche solo sentirlo pronunciare. Lo stesso non mi sembrava che succedesse in inglese. Lasciato l’amico, ho cominciato a pensare a che cosa non andasse nel titolo in italiano. Ho provato a spostare due parole: “Testi estremi, estreme traduzioni”. Non avevo fatto quasi nulla, eppure questo titolo aveva un ritmo diverso. Forse era per il chiasmo che avevo inavvertitamente creato, o forse

per la sinalefe al centro del titolo, però funzionava meglio. Poi mi è venuto in mente che aggiungendo una semplice lettera ‘A’ all’inizio del titolo sarebbe successo qualcosa che poteva dar conto della maggiore familiare “orecchiabilità” del titolo: “A testi estremi estreme traduzioni”. Siamo tornati all’endecasillabo prima della sinalefe e del chiasmo, ma non è solo questo che dà maggiore musicalità al titolo. Dietro c’è evidentemente l’andamento del proverbio “A mali estremi estremi rimedi” che funge da ipotesto all’involontaria parodia. A questo punto ci si potrebbe chiedere come ritradurre il testo in inglese. In italiano c’è molta più carne al fuoco di quanta ce n’era nell’inglese *Extreme texts, extreme translations*. Non si può trascurare l’allusione al modo di dire che ora ha trasformato l’enunciato originale in qualcosa di più stratificato e complesso. Si potrebbe ricorrere alla espressione idiomatica inglese più o meno corrispondente a quella italiana: *Desperate situations call for desperate measures* e a calco proporre un *Extreme texts call for extreme translations*. È una possibilità.

Si tratta evidentemente di un esempio di traduzione di un testo estremo, se vogliamo di un metatesto estremo, ma che ci porta al cuore del problema: anche nel caso dei giochi di parole, come in qualunque altro testo, la difficoltà non sta tanto nel tradurre un solo elemento del gioco, una parola, o una figura fonetica, o una stringa di parole (legate morfologicamente o sintatticamente), ma una totalità, con un insieme caratterizzato da peculiarità fonetiche, grafiche, sintattiche, da un ritmo proprio e da riferimenti culturali specifici. Una delle difficoltà maggiori che incontra un traduttore di testi in cui ci sono dei giochi di parole è certamente quella di individuare il gioco che dà vita al bisticcio, ma anche di comprenderlo all’interno del testo, di comprendere il modo in cui quella particolare figura (omofonia, omografia, sinonimia ecc.) interagisce con gli altri livelli del testo da tradurre.

Passo a un altro esempio, questa volta estremo già in partenza.

A flea and a fly in a flue
 Were imprisoned, so what could they do?
 Said the fly, "let us flee!"
 "Let us fly!" said the flea.
 So they flew through a flaw in the flue (Parrott 1983: 256).

Una versione preoccupata di ricostruire le azioni che sono descritte nella poesia potrebbe dirci che in una canna fumaria erano imprigionate una pulce e una mosca, e non sapevano bene che cosa fare. La mosca disse, “Scappiamo via”. “Vogliamo via”, disse la pulce. Così scapparono da una crepa della canna. La storiella, spesso attribuita al poeta americano Ogden Nash, sarebbe molto sensata, se solo fosse sensato pensare che una mosca e una pulce parlino, e parlino in una lingua comune, che qui sembra essere l’inglese. Immediatamente

però, anche al primo ascolto, si mette da parte lo scetticismo, ci si abbandona alla *willing suspension of disbelief* e si rimane avviluppati dal rincorrersi dei fonemi, e dalla cadenza familiare degli accenti, delle rime e del metro.

Uno studioso, sulla scorta di una rigorosa classificazione dei giochi di parola, come quella utilissima peraltro messa a punto da Alfred Lieke nel suo ormai canonico *Dichtung als Spiel* del 1963, potrà individuare e catalogare le diverse figure fonetiche, retoriche, metrico-ritmiche che caratterizzano il testo, anche se oggi, come mostra Delabastita, vi è una certa riluttanza a elaborare delle classificazioni rigide, che pretendano di distinguere in modo binario ciò che può o non può essere considerato un gioco di parole o una sua specie all'interno del genere. Delabastita sostiene che maggiori vantaggi si possono trarre seguendo le indicazioni della linguistica cognitivista che ha iniziato a considerare queste classificazioni in termini di “cline”, ovvero di gradiente di variazione: “An approach which allows for the existence of variable degrees of intensity and typicality, for fuzzy edges and for overlap, and indeed for the possibility of changes in the way the mind maps phenomena” (Delabastita 1997: 5).

Nel testo ci sono in effetti molti interessanti elementi che si intrecciano in modo quasi inestricabile. L'autore crea arguti cortocircuiti con l'uso di omofoni (*flea-flee* or *flue-flaw*) e di omonimi polisemici (*fly* nel senso di mosca e *fly* nel senso di volar via velocemente). Tutto questo intrecciato alla insistita ripetizione della fricativa labiodentale sorda (f), al chiasmo dei verbi centrali (*said* and *let us*), e inseriti in una scatola formale molto precisa che è la struttura del limerick, con la convenzionale sequenza metrico-ritmica e lo schema delle rime. Ciascuno è un vincolo formale che rende il raccontino un testo estremo problematico da tradurre. Si potrebbe tentare una traduzione che si prende cura di restituire soprattutto alcuni degli aspetti fonetici del testo, alla maniera della metasemantica delle *Fànfole* di Fosco Maraini:

Un fli e un flai in un flu
Eran fermi, non volavan più
Disse il flai “su fliamo”
“Su flaiamo” disse il fli
E filaron da un flo del flu

Si tratta di una traduzione omofonica, definita da Lecercle (1990: 70) una *traducson* – parola macedonia composta da *traduction* (traduzione) e *son* (suono) – che esplicitamente rinuncia a restituire alcuni livelli del testo (quelli più legati al significato) per concentrarsi sul livello metrico e fonetico. Probabilmente la cosa migliore sarebbe rielaborare un testo che presenti il maggior numero di vincoli presenti in quello di partenza, impastati fra loro in modo

che l'insieme sia il più possibile omogeneo e che mantenga quella naturalezza o, come diceva Castiglione, "sprezzatura", che è propria dei giochi di parole più riusciti. Un altro imperativo che il traduttore deve osservare è di cercare di individuare una sorta di ordine gerarchico dei vincoli che rendono il testo quel che è: si deve privilegiare la forma chiusa del limerick? Le allitterazioni, ma con quale fonema? La situazione, ma con quali animali? ... Se per quanto riguarda la poesia di Nash si è disposti ad ammettere che l'allitterazione che lega animali, i luoghi in cui si trovano e le azioni che compiono è più importante del genere o della specie a cui gli animali appartengono, e che è opportuno che la forma chiusa della composizione (limerick) con le sue peculiarità metriche e rimiche sia preservata, allora una possibile traduzione potrebbe essere la seguente:

In un tubo un tasso ed un topo
lì tappati eran già da un bel poco
"togli il tappo" disse il tasso
disse il topo "sì lo scasso"
e dal tubo venner via poco dopo

Dagli insetti ai mammiferi, dai bisticci con la fricativa a quelli con l'occlusiva dentale sorda, rimangono il tubo, il chiasmo e l'impianto metrico-ritmico-rimico del limerick, e l'idea di due esseri viventi che di fronte a un'impresa disperata, come lo è a volte una traduzione impossibile, riescono a trovare una via di fuga grazie a impreviste coincidenze fonetiche e semantiche (tappati, tappo, tasso, topo, scasso). Il *caso* è una variante importantissima in questo tipo di traduzioni, ma non basta. Esercizi come quelli citati, che non prevedono un "correttore", un'unica soluzione, ma diverse soluzioni che vanno elaborate e valutate alla luce dei vincoli presenti nel testo di partenza, ma anche alle variabili condizioni di ricezione del nuovo testo (Nasi 2015: 117-134), sono una splendida palestra di creatività e di pensiero critico, di giocosa riflessività e di divertita laboriosità. Che fare, ad esempio, di fronte alla composizione inedita del chitarrista americano Duck Baker? Una poesia che per l'incipit e il metro è senz'altro un limerick, ma dove le cinque parole di fine verso sono in rima solo graficamente ma nessuna è foneticamente uguale a un'altra?

There was a young lady from Slough
Who came down with a terrible cough
Though she felt very rough
She had a lot to get through
Including a trip to Loughborough

Difficile. Impossibile? Forse. Certo divergente e divertente. Si può provare, con il rigore di chi rispetta e ammira il testo di partenza, ma anche con il coraggio di chi sa che la traduzione è movimento, felice rinuncia a qualcosa per trovare, se si è fortunati, qualcos'altro che, come scrive De Campos, sia legato al primo da una "relazione di isomorfismo":

Per noi traduzione di testi creativi sarà sempre *ricreazione* o creazione parallela, autonoma anche se reciproca. Quanto più il testo sarà colmo di difficoltà, tanto più sarà ricreabile e seducente in quanto possibilità aperta di ricreazione. In una traduzione di questa natura non si traduce solo il significato: *si traduce il segno stesso*, ossia la sua fisicità, la sua stessa materialità [...]. Il significato, il parametro semantico, rappresenterà solo e soltanto un'operazione di demarcazione dell'ambito dell'azione ricreatrice (2016: 32).

Per questo, tornando alla traduzione del titolo di questo seminario, ho pensato che la vera giornata del traduttore dovrebbe essere una giornata ricreativa (PlayDay alias GiorGio) ma anche un Labor Day, una festa del lavoro. Così *Il Labor Day di GiorGio e il PlayDay del Labrador* è venuta da sé, per assonanze, chiasmi e paronomasie. Si dirà che non è una traduzione del titolo, ma, nella migliore delle ipotesi, una *transcreation*, come dicono adesso gli esperti che si occupano di traduzione nel mondo pubblicitario. Così come alcuni diranno che

Il dentista mi ha trapanato i denti
A destra e a manca a destra e a manca
Ma la sua azione è stata assai maldestra
A manca e a destra a manca e a destra
Ora dalla bocca ogni dente manca (McGough 2001: 53)

non è una traduzione proprio fedele della poesia di McGough, perché "maldestra" là non c'è, e *right left* stanno per il marziale "sinist dest" e non per il lezioso e desueto "a destra e a manca". È probabile che abbiano ragione in entrambi i casi, anche se si fatica a riconoscere il confine fra una traduzione, una parafrasi, un adattamento, una riscrittura, una transcreazione. Forse, come diceva Toury (1995), è questione di "norms", che, come quasi tutto, cambiano nel tempo e nello spazio. E questo, in fondo, non è un male, anzi sembra corrisponderci, e ci permette anche di ridere ogni tanto, cosa che non sembra succedere nello stato di Oceania ma neppure, come ci racconta Ermanno Cavazzoni, nel più perfetto dei mondi possibile, quello degli angeli:

Se gli uomini fossero esseri perfetti non ci sarebbe il comico a questo mondo; se fossero dotati di pura ragione e parlassero la lingua logica dei calcoli, il comico non saprebbe

neanche che cos'è. Gli angeli, gli arcangeli, cherubini eccetera ad esempio non ridono, o almeno non risulta, perché sono intelligenze integrali senza difetti. Nei loro raduni si leggono reciprocamente la mente, perché sono anche telepatici, quindi non possono fare errori di pronuncia, o di lingua; si guardano dritti negli occhi e tutto è già trasmesso all'istante, in un lampo, quindi i loro raduni durano pochissimo, appena il tempo di arrivare, sedersi e son già stati fatti i saluti di inizio lavori, la relazione, il dibattito (mezzo secondo per il dibattito, anche meno), le conclusioni, il saluto dell'autorità (che è un flash), e gli angeli sono già là che vanno ognuno per la sua strada, imperturbabili e seri come telecabine su una monorotaia. Non essendoci bisogno di parlare, non ci sono neppure errori di lessico o di sintassi (che nel comico sono fondamentali), né errori dovuti alla sordità. [...]

L'angelo non ha difetti, non invecchia né ringiovanisce, non dorme, non russa, non sonnecchia, né gli cade la testa ad esempio durante una riunione strategica, non usa metafore, anacoluti, circonlocuzioni, né ha incertezze, né ad esempio si instupidisce col vino, la birra, la tequila, la vodka, la slivoviza, la grappa [...].

Negli angeli non c'è difetto; come nelle macchine calcolatrici (Cavazzoni 2009: 74-77).

Bibliografia

- Bartezzaghi, Stefano (2009). *L'elmo di Don Chisciotte*, Bari: Laterza.
- (2017). *Parole in gioco. Per una semiotica del gioco linguistico*, Milano: Bompiani.
- Cavazzoni, Ermanno (2009). *Il limbo delle fantasticazioni*, Macerata: Quodlibet.
- De Benedetti, Andrea (2015). *La situazione è grammatica*, Torino: Einaudi.
- De Campos, Haroldo (2016). *Traduzione, transcreazione. Saggi*, tr. it. Andrea Lombardi e Gaetano D'Itria, Salerno: Oèdipus.
- Delabastita, Dirk (1993). *There's a Double Tongue: An Investigation Into the Translation of Shakespeare's Wordplay*, Amsterdam: Rodopi.
- (1997). "Introduction", in Delabastita, Dirk (ed.), *Traductio. Essays on Punning and Translation*, Manchester: St. Jerome, 1-22.
- Hawthorne, Nathaniel (2007), *The Scarlet Letter*, ed. by Brian Harding, Oxford: Oxford University Press.
- Lausberg, Heinrich (1969). *Elementi di retorica*, tr. it. Lea Ritter Santini, Bologna: Mulino.
- Lecerle, Jean-Jacques (1990). *The Violence of Language*, London: Routledge.
- Lewis, Clive Staples (1997) "Wit (con Ingenium)", tr. it. Franco Nasi, *Studi di Estetica*, 16, 111-134.
- Liebe, Alfred (1963). *Dichtung als Spiel: Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprach*, Berlin: De Gruyter.
- Maraini, Fosco (1966). *Le fânfole*, Bari: De Donato.
- McGough, Roger (1997). *Bad Bad Cats*, London: Puffin.
- (2001). *Gattacci*, tr. it. Franco Nasi, San Dorligo della Valle: Einaudi ragazzi.
- Nasi, Franco (2015). *Traduzioni estreme*, Macerata: Quodlibet.
- Orwell, George (1989). *1984*, tr. it. Stefano Manferlotti, Milano: Mondadori.
- Parrott, E.O., ed. (1983). *The Penguin Book of Limericks*, Harmondsworth: Penguin.
- Pollack, John (2012). *The Pun also Rises*, New York: Gotham Books.
- Roth, Philip (1997). *American Pastoral*, Boston: Houghton Mifflin.
- Toury, Gideon (1995). *Descriptive Translation Studies – and Beyond*, Amsterdam and Philadelphia: Benjamins.

Per non restare a bocca asciutta. Tradurre *pun* e giochi di parole in testi letterari, audiovisivi e giornalistici: dalla teoria alla pratica

Marina Manfredi
Università di Bologna

1. Introduzione

La scelta di impiegare *pun* e giochi di parole con specifici effetti retorici pare intrinseca del linguaggio umano, come ricorda S. Beckett con il suo famoso aforisma “in the beginning was the pun” (Beckett 1957, cit. in Delabastita 1996: 127), che ricalca la nozione cristiana “in principio era il Verbo”. Un’ampia rassegna di *pun* e giochi di parole è offerta proprio dallo studio della Bibbia. In realtà, svariate tipologie testuali e la stessa comunicazione quotidiana ricorrono di frequente a tali espedienti linguistici, in particolare una vasta gamma di testi scritti e orali prodotti in lingua inglese. Questa tendenza si può spiegare da una parte con la stessa natura strutturale dell’inglese che, con la quasi totale assenza di declinazioni o coniugazioni e la massiccia presenza di termini monosillabici, favorisce la creazione di questi giochi linguistici. Dall’altra parte, si tratta di una tradizione ormai consolidata e sancita dall’uso letterario, soprattutto britannico, che ha progressivamente condotto all’affermazione di questa caratteristica linguistico-culturale, estendendola a vari usi, testi e funzioni.

Tragedie e commedie shakespeariane sono notoriamente una miniera di *pun* e giochi di parole, ma la letteratura inglese ci ha lasciato altri esempi illustri, dalle opere dei poeti metafisici a quelle di G. Swift, da quelle di O. Wilde a quelle di J. Joyce, con una ricca presenza di *pun* e giochi linguistici nell’*Ulysses* e nel *Finnegans Wake*. Certamente non meno celebre è la copiosità di giochi di parole, destinati a un pubblico eterogeneo di bambini e adulti, in *Alice’s Adventures in Wonderland* di L. Carroll.

L’ampio utilizzo di *pun* e giochi di parole non è naturalmente limitato al campo letterario, ma coinvolge numerose tipologie di testo, a partire dai fumetti, in cui tali artifici linguistici interagiscono con la componente visiva. Anche altri testi multimediali sfruttano i medesimi giochi verbali, dai prodotti filmici alle serie televisive, fino ai videogiochi. Due linguaggi specialistici in cui la presenza di *pun* è preponderante sono sicuramente quello giornalistico e quello pubblicitario.

Nella sfera giornalistica, sono soprattutto i titoli di notizie o articoli di opinione e approfondimento a farne largo impiego, con la funzione primaria di attirare l’attenzione del

lettore e lo scopo persuasivo di indurlo a proseguire con la lettura. Il periodico britannico *The Economist*, oltre a utilizzare brillanti *pun* nei titoli dei suoi articoli, ne ha addirittura scelto uno per pubblicizzare la stessa testata, con la scritta bianca in campo rosso, simile al logo della rivista: *Well-written and red* (letteralmente, ‘ben scritto e rosso’, ma in cui *red* è omofono di *read*, il participio passato del verbo *to read*, ‘leggere’). Solo per citare un esempio di titolo giornalistico, possiamo menzionare, sempre dall’*Economist* (17.03.2016), l’arguto titolo “Marcomento mori”, per introdurre un articolo incentrato sull’uscita di scena di Marco Rubio, senatore repubblicano della Florida che si era inizialmente candidato per la campagna presidenziale degli Stati Uniti, per poi annunciare il suo ritiro dalla corsa alla nomination. Il titolo gioca evidentemente in maniera allusiva sulla locuzione latina *memento mori*, ‘ricordati che devi morire’.

Anche i testi pubblicitari in lingua inglese sono spesso imperniati sui *pun*, che rivestono la funzione di attirare l’interesse del potenziale consumatore e quella persuasiva di convincerlo ad acquistare un determinato prodotto. Il dubbio amletico *to be or not to be* (‘essere o non essere’), per esempio, è stato ampiamente sfruttato nelle pubblicità di prodotti commerciali. Pensiamo a *to brie or not to brie*, vale a dire (‘acquistare/mangiare) brie o non (acquistare/mangiare) brie’, utilizzato sia per reclamizzare prodotti caseari (Sitografia, indirizzo 2) sia oggetti legati al famoso formaggio, come casseruole in ceramica per cucinare e servire brie (Sitografia, indirizzo 3). In maniera analoga, la Nintendo ha lanciato la celebre console multimediale Wii con lo slogan *to wii or not to wii*. Giocando sul rapporto testo-immagine, i produttori di una nota bevanda analcolica globale hanno realizzato un video pubblicitario (Sitografia, indirizzo 6) raffigurante la scena di un naufrago su una barchetta in mezzo a un mare di colore arancione, recante la scritta: *Is this real life, or is this just Fanta Sea?* (letteralmente, ‘Questa è la vita reale o è soltanto un mare di Fanta?’). Il *pun* sfrutta la somiglianza fonologica fra *Fanta Sea* (/fæntə si:/ ‘mare di Fanta’) e *fantasy* (/fæntəsi/ ‘fantasia’), ricalcando la locuzione *Is it real life or fantasy?* (equivalente all’italiano ‘Ma è sogno o realtà?’).

È significativo come, in linea con il sempre più largo uso della lingua inglese all’interno dei testi pubblicitari italiani, una campagna di Milano FilmFestival per la promozione di un progetto incentrato su una serie web volta a illustrare il mondo del non-profit italiano (Sitografia, indirizzo 1) abbia direttamente utilizzato un *pun* inglese: ‘Are you series?’ (‘Sei serie?’), giocando sulla quasi omofonia fra *serious* (/ˈsɪəriəs/ ‘serio’) e *series* (/ˈsɪəri:z/ ‘serie’).

Ma al di là di casi simili a quello proposto, in cui le stesse strutture della lingua inglese, particolarmente favorevole alla creazione di *pun*, vengono sfruttate da testi prodotti in

altre lingue, cosa accade quando *pun* e giochi di parole sono chiamati a valicare i confini linguistico-culturali e a essere tradotti per nuovi pubblici e in nuovi contesti?

Con il presente articolo, collocandoci nell'area dei *Translation Studies*, cercheremo di offrire un contributo a questo tema da un punto di vista teorico e pratico. Dopo una prima parte teorica in cui delimiteremo il campo d'indagine in una prospettiva linguistica e traduttiva, focalizzando l'attenzione sulle nozioni di 'traduzione' e 'traducibilità', passeremo a una sezione più pratica incentrata sull'analisi di esempi concreti di traduzione dall'inglese all'italiano, attingendo dal mondo editoriale, audiovisivo e giornalistico contemporaneo e dall'esperienza didattica di insegnamento di teoria e pratica della traduzione a livello universitario. Attraverso la presentazione di tre esempi autentici estrapolati da un testo letterario per l'infanzia, da una sitcom rivolta a un giovane pubblico e da un articolo di rivista divulgativa, tenteremo di dimostrare come, in una prospettiva teorica e pratica, tradurre *pun* e giochi di parole sia non solo possibile, ma anche auspicabile e remunerativo, nei termini di un coinvolgimento e di una gratificazione del pubblico di arrivo.

2. Dalla teoria...

In questa prima sezione teorica, dopo avere offerto una breve rassegna sullo studio della traduzione di *pun* e giochi di parole nell'ambito dei *Translation Studies*, averne introdotto alcune definizioni e descritto i meccanismi linguistici più ricorrenti, passeremo a considerarli in ottica traduttiva. Ci soffermeremo dapprima sull'annoso concetto di (in)traducibilità, per poi procedere con l'illustrazione delle possibili strategie utilizzate per rendere tali giochi linguistici in un testo di arrivo, attraverso alcuni esempi appartenenti a varie tipologie testuali e infine terminare con alcuni suggerimenti operativi.

2.1. La traduzione di *pun* e giochi di parole nei *Translation Studies*

All'interno dei *Translation Studies*, si può attribuire a D. Delabastita il merito di avere per così dire istituzionalizzato gli studi teorici sulla traduzione di *pun* e giochi di parole (Delabastita 1993, 1996, 1997, 2004), anche attraverso il numero monografico della rivista *The Translator* dedicato a "Wordplay and Translation" da lui stesso curato (1996). Successivamente, a "Wordplay in translation" (Vandaele 2011) è dedicato uno spazio nel secondo volume dell'*Handbook of Translation Studies* a cura di Y. Gambier e L. van Doorslaer.

Vari studiosi si sono poi concentrati sull'analisi di *pun* e giochi di parole in diverse tipologie testuali, a partire dai testi teatrali shakespeariani studiati dallo stesso Delabastita (1993) e, per esempio, da Offord (1997), in merito al francese. Con riferimento ad altri ambiti

e rispetto a varie combinazioni linguistiche, ricordiamo alcuni studi specifici, tra cui quelli relativi ai testi letterari (Klitgård 2005; Josep 2010), audiovisivi (Gottlieb 1997; Díaz Pérez 2008; Sanderson 2009) e pubblicitari (Quillard 2001). La traduzione dei *pun* è stata anche esplorata nel suo potenziale didattico, per esempio come utile strumento in corsi universitari di mediazione interculturale (Laviosa 2007).

2.2. Una definizione

Nell'ambito dei *Translation Studies*, i termini *pun* e 'gioco di parole' sono perlopiù utilizzati come sinonimi, fin dai primi studi di Delabastita (1993).

Di fatto, anche le definizioni offerte dall'*Oxford English Dictionary* confermano tale equivalenza. Secondo l'*OED*, per *pun* si intende "[t]he use of a word in such a way as to suggest two or more meanings or different associations, or of two or more words of the same or nearly the same sound with different meanings, so as to produce a humorous effect; a play on words"¹ (*OED online*). D'altra parte, il gioco di parole (*wordplay*) è definito dallo stesso dizionario come "(a) the action of playing with words; witty use of words, esp. of verbal ambiguities; (b) an instance of this, a play on words, a pun"² (*OED online*). È evidente come entrambe le definizioni intendano il *pun* come il prodotto di un artificio linguistico costruito 'sulle' parole, un *play on words* soprattutto con un effetto umoristico. Tuttavia, il *pun* rappresenta soltanto un esempio di gioco di parole, fra cui possiamo per esempio annoverare la parodia, l'anagramma, lo spoonerismo (scambio di iniziali) o l'allusione (Low 2011: 62). In questo studio, considereremo il tipico *pun* inglese come un esempio specifico di gioco di parole basato sull'ambiguità verbale mediante un gioco linguistico (*play on words*), perlopiù con effetto umoristico, mentre intenderemo il *wordplay*/'gioco di parole' con un significato più esteso (*play with words*) che include anche diverse altre funzioni. Come sottolinea Schröter (2010: 140-141), oltre all'innegabile humour, i giochi linguistici (*Language-play*) hanno di fatto svariate funzioni, quali l'ironia o la sfida delle facoltà cognitive del lettore, oppure lo scopo di attrarre e/o tenere vivo l'interesse del destinatario, di caratterizzare il produttore del testo, di evitare la censura, di attirare l'attenzione sulle proprietà del sistema linguistico o di sviluppare una consapevolezza metalinguistica.

¹ Utilizzare una parola in maniera tale da suggerire due o più significati o diverse associazioni, o due o più parole con lo stesso o quasi il medesimo suono con significati diversi, in modo tale da produrre un effetto umoristico; un gioco incentrato sulle parole. (*ove non diversamente indicato, le traduzioni sono nostre*)

² (a) L'atto di giocare con le parole; uso arguto delle parole, specialmente di ambiguità verbali; (b) un esempio di questo fenomeno, un gioco incentrato sulle parole, un *pun*.

In questo contributo, prenderemo in considerazione il *pun* e il gioco di parole partendo dalla definizione piuttosto ampia che ci ha fornito Delabastita:

[Wordplay] is the general name for the various *textual* phenomena in which *structural features* of the language(s) used are exploited in order to *bring about a communicatively significant confrontation* of two (or more) linguistic structures with *more or less similar forms and more or less different meanings*³ (Delabastita 1996: 128, *enfasi nell'originale*).

Analizzeremo dunque il *pun*, che sfrutta le risorse lessico-grammaticali di una determinata lingua, come fenomeno testuale che assume una funzione significativa nel testo al fine di realizzare un preciso scopo comunicativo. Prima di prendere in esame questi aspetti in chiave traduttiva, vediamo brevemente i meccanismi su cui è basato questo particolare gioco linguistico.

2.3. Tipologia

Un *pun* sfrutta i principi costitutivi intrinseci di una lingua, evocando contemporaneamente più significati. Dal punto di vista della struttura linguistica, come ci ricorda Delabastita (2004: 601), i *pun* nelle lingue europee possono essere principalmente basati su quattro meccanismi: omofonia, omografia, omonimia e paronimia.

Il caso di omofonia si verifica quando due o più termini si equivalgono a livello fonologico, ma si differenziano da quello grafico e semantico. In inglese, un tipico esempio è rappresentato da *muscle/mussel*. L'omografia riguarda i casi in cui due o più elementi sono identici, o pressoché identici, nel loro aspetto grafico, ma si diversificano in quello fonologico e assumono significati diversi. L'esempio offerto da Delabastita è *therapist/the rapist*. L'omonimia si riferisce altresì ai casi in cui due o più termini presentano una medesima forma grafica, ma significati diversi. È il caso tipico della parole polisemiche, molto diffuse nella lingua inglese, quali *(to) bear/(a) bear*. La paronimia, infine, concerne la somiglianza fonologica come quella presente in *tough/bluff*. In un *pun*, tali fenomeni sono sfruttati in maniera ingegnosa per ottenere un particolare effetto comunicativo. Naturalmente i *pun* non si limitano alle singole parole, ma possono estendersi a più ampi segmenti di testo.

Vogliamo concludere con un esempio proposto da Delabastita (1996: 129), basato su un'omografia fra l'acronimo che indica gli Stati Uniti (*US*) e il pronome personale di prima persona plurale (*us*): "How the US put US to shame". Dato anche il duplice significato

³ È il nome generico per indicare i vari fenomeni *testuali* in cui le *caratteristiche strutturali* delle lingue utilizzate sono sfruttate al fine di produrre un *confronto significativo dal punto di vista comunicativo* fra due (o più) strutture linguistiche *dalla forma più o meno simile e dal significato più o meno diverso*.

dell'espressione inglese *to put to shame* attestato dall'*OED* – secondo cui può equivalere sia a *to bring into disgrace, bring disgrace upon* ('ridurre in disgrazia') sia, in maniera figurata, a *to outshine, eclipse* ('fare svergognare, sfigurare'), tale *pun* può prestarsi a varie interpretazioni.

2.4. (In)traducibilità?

L'innequivocabile difficoltà di rendere *pun* e giochi di parole in un'altra lingua è stata a lungo fonte del dogma di intraducibilità. Partendo da Jakobson, il quale fece coincidere il *pun* con la funzione poetica e affermò che "[t]he pun [...] reigns over poetic art, and whether its rule is absolute or limited, poetry by definition is untranslatable"⁴ (1959: 238), la storia dei *Translation Studies* ci offre vari commenti da parte di studiosi che negano la traducibilità di *pun* e giochi di parole o ne minimizzano l'interesse. J.C. Catford (1965: 94) dichiarò che "[l]inguistic untranslatability occurs typically in cases where an ambiguity peculiar to the SL [source language] text is a functionally relevant feature – e.g. in SL [source language] puns".⁵ K. Reiss (1971/2004: 177-178) giunse a sostenere che "[i]n translation puns and other kinds of play with language will have to be ignored to a great extent so as to keep the content invariant".⁶ Secondo P. Newmark (1988: 217), "[t]he translation of puns is of marginal importance and of irresistible interest".⁷

Delabastita sfida l'opinione largamente diffusa negli studi traduttivi dagli anni '60 agli anni '80, affermando che "excellent translation solutions can be found for many puns, if only the translators use to the full the linguistic resources and textual leeway available to them in recreating the *pragmatic function* of the original wordplay"⁸ (Delabastita 1994: 226, *enfasi aggiunta*). Secondo lo studioso, tradurre *pun* e giochi di parole è dunque possibile, se si sfruttano tutte le potenzialità di una lingua e si mira a riprodurre la funzione pragmatica.

Lo stesso punto di vista è condiviso da Chiaro (1992: 98), che esorta a riconsiderare la questione dell'intraducibilità: se si mira a un'immagine speculare di un *pun* o di un gioco di

⁴ Il gioco di parole [...] regna nell'arte poetica. Che tale dominio sia assoluto o limitato, la poesia è intraducibile per definizione (trad. di Heilmann L. e Grassi L.).

⁵ L'intraducibilità linguistica si verifica tipicamente nei casi in cui un'ambiguità peculiare al testo nella lingua di partenza sia una caratteristica rilevante dal punto di vista funzionale – come per esempio nei *pun* nella lingua di partenza.

⁶ Nella traduzione *pun* e altri tipi di giochi linguistici dovranno essere perlopiù ignorati così da mantenere invariato il contenuto.

⁷ La traduzione dei *pun* è di importanza marginale e di irresistibile interesse.

⁸ Si possono trovare soluzioni eccellenti per la traduzione di molti *pun*, se i traduttori sfruttano a pieno le risorse linguistiche e lo spazio di manovra testuale a loro disposizione, ricreando la *funzione pragmatica* del gioco di parole originale.

parole, la traduzione sarà effettivamente alquanto improbabile; tuttavia, se si riterrà accettabile una soluzione in termini funzionali, la traduzione sarà fattibile.

La negazione della possibilità di tradurre *pun* e giochi di parole, infatti, deriva essenzialmente da un approccio linguistico di tipo formalista e da un concetto ristretto di ‘traduzione’. È evidente che i meccanismi coinvolti nella formazione di *pun* e giochi di parole siano specifici del sistema linguistico in cui sono creati e che, di conseguenza, non sia sempre possibile trasferirli in un’altra lingua, soprattutto se appartenente a una famiglia distante. Tuttavia, come suggerisce Delabastita (cfr. Vandaele 2011: 181), se consideriamo *pun* e giochi di parole come fenomeni ‘testuali’, occorrerà optare per scelte traduttive a livello di testo per tradurli: un approccio di questo tipo ne accrescerà pertanto il potenziale traduttivo. In altre parole, se non si intende la traduzione in termini di ‘identità formale’, bensì di ‘equivalenza funzionale’, esisteranno quasi sempre soluzioni tali da potere ricreare una determinata funzione del testo di partenza in quello di arrivo. Come sostiene R. Landheer (1991, cfr. Delabastita 1994: 224), il dogma dell’intraducibilità può essere sfatato se si parte dal presupposto che durante l’operazione traduttiva si dovrebbe identificare il ‘carico funzionale’ di un *pun* per poi passare alla riproduzione del suo effetto, con lo scopo non tanto di riprodurre esattamente i doppi riferimenti di elementi linguistici, quanto di ottenere una coesione globale. In linea con questo assioma, Landheer (1991, cit. in Delabastita 1997: 224) conclude: “there turns out to be far less ‘untranslatability’ than is usually assumed”.⁹

Più di recente, nel suo articolo sulla traduzione di *joke* e *pun*, anche Low (2011: 59) sfida l’opinione diffusa ammettendo che “[j]okes can be headaches”.¹⁰ Tuttavia, lo studioso aggiunge che “[f]or a long time the literature about translation did not say much about them, or said things that were unhelpful: ‘jokes are untranslatable’ or ‘it’s far from easy’ or ‘these things get lost in translation’ or ‘humour doesn’t travel well’”¹¹ (Low 2011: 59). Seguendo il pensiero di Low, se si adotta un approccio funzionalista, parlare di intraducibilità perde di valore.

Anche da un punto di vista meramente pratico, si può osservare come, nel mondo editoriale, di fatto *pun* e giochi di parole siano stati e continuino a essere ampiamente tradotti, spesso con successo. Le soluzioni adottate più di frequente per la loro traduzione saranno descritte nel paragrafo che segue.

⁹ Risulterà esserci molto meno ‘intraducibilità’ di quanto solitamente si suppone.

¹⁰ Le battute possono essere un rompicapo.

¹¹ La letteratura sulla traduzione a lungo non ha detto molto, o ha detto cose inutili: ‘le battute sono intraducibili’ o ‘è tutt’altro che facile’ o ‘queste cose vanno perdute nella traduzione’ o ‘l’umorismo non viaggia bene’.

2.5. Strategie traduttive

Vari studiosi di traduzione hanno suggerito diverse tassonomie di strategie possibili per la traduzione dei *pun*. Probabilmente la più nota, e quella su cui ci baseremo in questo articolo, è quella proposta da Delabastita (1993, 2004), che andremo ora a illustrare.

2.5.1. Un approccio descrittivo

Nel suo primo importante studio sulla traduzione dei giochi di parole, Delabastita (1993), nella prospettiva dei *Descriptive Translation Studies*, individuò nove strategie utilizzate dai traduttori dell'*Hamlet*. Successivamente, sempre senza alcuna valenza prescrittiva, rivisitò e semplificò il modello, identificando otto strategie, qui di seguito elencate:

- (1) PUN → PUN
- (2) PUN → NON-PUN
- (3) PUN → RELATED RHETORICAL DEVICE
- (4) PUN → ZERO
- (5) PUN S.T. = PUN T.T.
- (6) NON-PUN → PUN
- (7) ZERO → PUN
- (8) EDITORIAL TECHNIQUES (Delabastita 2004: 604).

Il primo caso è quello in cui a un *pun* del testo di partenza viene sostituito un *pun* nel testo di arrivo. Il nuovo *pun* può anche differenziarsi dal primo in termini strutturali, come pure semantici e contestuali. Nei casi (2) e (4) a un *pun* presente nel testo di partenza non corrisponde un altro gioco di parole in quello di arrivo: nel primo viene tradotto senza giochi linguistici (veicolando entrambi i significati o anche soltanto uno), nel secondo viene omissso. Quando viene applicata la terza strategia, il *pun* viene sostituito da altri artifici retorici correlati al gioco di parole (fra cui ripetizione, allitterazione, rima, ironia, metafora poetica, paradosso, ecc.). Nella prima versione della tassonomia, Delabastita (1993: 207) aveva parlato a questo proposito di *punoid*. Lo studioso annovera poi una quinta strategia che comporta l'esatto trasferimento di un *pun* dalla lingua di partenza a quella di arrivo, in pratica senza una vera e propria 'traduzione'. Le strategie (6) e (7), invece, si riferiscono all'aggiunta di un nuovo *pun* nel testo di arrivo, o mediante l'introduzione di un gioco linguistico in un punto diverso del testo, a volte per compensazione, o ex novo. L'ultima strategia riguarda infine la spiegazione di un *pun* tramite tecniche editoriali, quali le note a piè di pagina. Delabastita (2004: 604) osserva come queste strategie si trovino a volte in combinazione, come ad esempio quando un *pun* viene eliminato (PUN → NON-PUN), una nota ne spiega il

motivo ('tecnica editoriale') e un nuovo gioco di parole viene inserito altrove come strategia compensatoria (NON-PUN → PUN).

2.5.2. Alcuni esempi pratici di traduzione inglese > italiano

Offriremo di seguito alcuni esempi pratici delle strategie più significative e ampiamente utilizzate nella traduzione di *pun*, con riferimento alla combinazione linguistica inglese > italiano. In particolare, analizzeremo esempi relativi alle strategie (1), (2), (5), (6) e (8) della tassonomia delineata da Delabastita (2004).

2.5.2.1. PUN → PUN

La possibilità di tradurre e ricreare *pun* nel testo di arrivo è testimoniata dalle soluzioni traduttive individuate in varie tipologie testuali. Considereremo nello specifico tre esempi, appartenenti rispettivamente a un testo teatrale, a un romanzo per ragazzi e a un videogioco.

Il primo è un esempio classico contenuto nella tragedia shakespeariana *Hamlet*, tratto dalla scena in cui il protagonista costringe il re a bere il calice di vino nel quale l'antagonista aveva introdotto una perla avvelenata a lui destinata:

(1) TP¹²: HAMLET Here, thou incestuous, murd'rous, damned Dane,
Drink off this potion. Is thy **union** here?
Follow my mother. (*King dies*) (Shakespeare, *Hamlet*, V, ii).

TA: AMLETO Qui, Danese incestuoso, assassino
Maledetto, bevi questa pozione.
La tua **perla** è qui?
Segui mia madre (*Il Re muore*).

In questo caso il *pun* gioca in maniera sarcastica sulla doppia interpretazione del termine *union*, che può alludere sia alla perla disciolta, sia all' 'unione' matrimoniale con la regina, che ha bevuto accidentalmente la coppa avvelenata e giace esanime a terra. Il *pun* viene reso anche nella traduzione italiana di A. Lombardo.

Un secondo esempio proviene dal famoso romanzo per ragazzi *The BFG* di R. Dahl (1982). Nel brano proposto, il testo di partenza offre uno spassoso *pun* basato sull'omofonia fra i termini inglesi *beans* ('fagioli') e *beings* ('esseri'):

¹² Negli esempi, il testo di partenza e il testo di arrivo verranno indicati rispettivamente con TP e TA. I *pun* o i giochi di parole analizzati saranno evidenziati con il grassetto.

(2) TP: “There is no **human beans** or **stringy beans** or **runner beans** or **jelly beans** or any other **beans** in here” (Dahl 1982/2016: 72).

Nella versione italiana a cura di D. Ziliotto, il *pun* viene reso mediante un’equivalenza funzionale, che gioca sulla paronimia fra ‘uovo’ e ‘uomo’, ricreando un effetto divertente per il giovane lettore italiano:

TA: “Non c’è né **uomo alla coque**, né **uomo in camicia**, né **uomo fritto**, né **uomo sodo**” (Dahl 1987/2016: 73).

Un terzo esempio è incentrato sul nome di un nuovo videogioco prodotto dalla Ubisoft¹³, il cui titolo inglese è il seguente:

(3) TP: South Park: The Fractured But Whole (Sitografia, indirizzo 4).

Il titolo (letteralmente, ‘spaccato ma intero’) allude, mediante un’omofonia, a *butt-hole*, che volgarmente indica la parte del corpo del giovane supereroe in grado di emettere potenti flatulenze, che magicamente gli consentono di viaggiare nel tempo. La versione italiana del videogioco ripropone un titolo che gioca ancora una volta sull’omofonia, con una resa meno volgare ma altrettanto esplicita:

TA: South Park: Scontri Di-Retti (Sitografia, indirizzo 5).

2.5.2.2. *PUN* → *NON-PUN*

Accade anche che i *pun* presenti nella lingua di partenza non vengano trasferiti o ricreati in quella di arrivo, come si è verificato nel caso del titolo del film bollywoodiano *Bride and Prejudice* della regista G. Chadha (2004). Il testo inglese, giocando sulla paronimia, mostra chiaramente un’allusione intertestuale al romanzo di J. Austen *Pride and Prejudice*, che viene perduta nel titolo italiano, *Matrimoni e pregiudizi* (2004).

2.5.2.3. *PUN S.T.* = *PUN T.T.*

Vediamo ora come possa essere messa in atto la strategia (5) menzionata da Delabastita (2004: 604), che comporta il pressoché identico trasferimento del *pun* nella lingua di arrivo.

¹³ L’uscita del videogioco, inizialmente annunciata per il 2016, sembra slittata a ottobre 2017 (Sitografia, indirizzo 4).

L'esempio è tratto ancora una volta dal *BFG* di Dahl (1982), in cui il Gigante si esprime con il suo consueto linguaggio sconnesso e sgrammaticato:

(4) TP: "We is off to **Mrs Sippi and Miss Sour**i to guzzle them both" (Dahl 1982/2016: 120).

I nomi propri citati dal Gigante, *Mrs Sippi* e *Miss Sour*i, giocano chiaramente sull'omofonia con i due toponimi 'Mississippi' e 'Missouri'. La traduttrice italiana ha cercato di riprodurre il medesimo effetto per i giovani lettori, modificando soltanto la grafia per andare incontro alle norme fonetiche italiane. Il risultato è il seguente:

TA: "Si va da **Miss Issipi** e da **Miss Uri** per ciucciarsele tutte e due!" (Dahl 1987/2016: 118).

2.5.2.4. *NON-PUN* → *PUN*

Come sottolineato da Delabastita (2004: 604), esistono anche casi in cui il testo di arrivo introduce *pun* non presenti nel testo di partenza, come è accaduto nella traduzione di un titolo giornalistico. Un articolo contenuto nella rivista indiana di lingua inglese *Caravan*, incentrato su un'iniziativa politica del Brasile volta a offrire alloggi a famiglie indigenti e finita nella rete di milizie private che ricattavano gli assegnatari, titolava:

(5) TP: Other Homes (Bellante 2013)

Il titolo inglese, 'altre case', si limitava a indicare l'esistenza di nuovi alloggi. L'articolo tradotto in italiano per *Internazionale* mostra invece la creazione di un gioco di parole:

TA: Edilizia impopolare (Bellante 2014)

2.5.2.5. *EDITORIAL TECHNIQUES*

L'ultima strategia indicata da Delabastita (2004: 604) riguarda le cosiddette 'tecniche editoriali', che includono le note a piè di pagina. Proponiamo un esempio tratto da un testo letterario, un romanzo indo-inglese di R.K. Narayan, in cui il gioco di parole è costruito sul nome del personaggio e il suo carattere:

(6) TP: "What's he to Hecuba or Hecuba to him?" he repeated to himself, some odd titbit floating up from the cesspool of scholastic memory. She should rename herself Hecuba instead of **Daisy** – one who could behave so **unDaisy-like**" (Narayan 1976/2006: 111).

Nel testo di partenza, il nome del personaggio, 'Daisy', è utilizzato nell'accezione slang americana di 'tesoro, gioiello, perla, persona eccezionale' (Picchi 2016). Nella traduzione italiana pubblicata, viene trasferito nel testo di arrivo mediante un prestito, mentre la descrizione del suo carattere viene tradotta pressoché letteralmente, senza creare alcun effetto ironico. La presenza di un gioco di parole viene semplicemente indicata in una nota, con un'innequivocabile perdita di effetto:

TA: "Cos'è Ecuba per me, che sono io per Ecuba?", si ripeté, mentre qualche isolata immagine affiorava dallo stagno delle sue memorie scolastiche. Doveva chiamarsi Ecuba, non **Daisy** – capace com'era di comportarsi così poco **da margherita**"* (Narayan 1998: 150).

* Nell'originale, *daisy*: da cui il gioco di parole [N.d.T.]

La nota non aiuta il lettore italiano a comprendere il gioco incentrato sulla parola *daisy*, bensì lo rende addirittura più confuso.

2.5.3. Suggerimenti operativi

Sul versante più operativo, Low (2011: 67) ha sintetizzato le possibili strategie cui può ricorrere un traduttore di *pun* e giochi di parole in sei diverse possibilità, formulando una serie di suggerimenti, posti in ordine di preferenza:

- (1) *Replicate* the ST [source text] pun, when that is possible (you'd be wrong to say it never is). [...]
- (2) *Create a new pun* connected verbally with the ST [source text], thus achieving a kind of dynamic equivalence. [...]
- (3) Use *a different humorous device*, particularly where the humour is more important than the meaning.
- (4) Use *compensation in place*, to ensure there is wordplay somewhere near the pun.
- (5) Give an *expanded translation*, explaining the pun though sacrificing the fun. [...]
- (6) *Ignore the pun*, rendering only one meaning of the ambiguous phrase, and omitting the wordplay.

If you can't have the first option, don't immediately fall back on the sixth!¹⁴

Riteniamo che sia le riflessioni teoriche proposte da Delabastita sia i consigli pratici enunciati da Low possano rivelarsi utili ai fini didattici. Grazie a un supporto teorico e metodologico, gli studenti potranno essere guidati a non arrendersi davanti all'apparente e

¹⁴ (1) *Riproduci il pun* del testo di partenza, quando è possibile (sbaglieresti a dire che non lo è mai); (2) *Crea un nuovo pun* connesso verbalmente con il testo di partenza, raggiungendo così una sorta di equivalenza dinamica. (3) *Usa un artificio umoristico diverso*, in particolare dove l'umorismo è più importante del significato. (4) *Utilizza la compensazione*, per far sì che ci sia un gioco di parole nelle vicinanze del *pun*. (5) *Offri una traduzione più ampia*, spiegando il *pun* pur sacrificando il divertimento. (6) *Ignora il pun*, rendendo soltanto uno dei significati della frase ambigua, e omettendo il gioco di parole. Se non riesci ad avere la prima opzione, non ricorrere immediatamente alla sesta!

insormontabile difficoltà di tradurre *pun* e giochi di parole, bensì a cercare soluzioni possibili nell’ambito della lingua di arrivo.

3. ...alla pratica

In questa sezione, attingendo da diverse tipologie testuali, presenteremo tre esempi che contengono casi significativi di *pun* o giochi di parole. Vedremo come, nei rispettivi testi di arrivo ufficiali, siano stati resi in maniera più o meno efficace.

Il nostro scopo è quello di dimostrare come, attraverso un concetto teorico di equivalenza funzionale, *pun* e giochi di parole siano effettivamente traducibili in una gamma variegata di testi. Proponiamo inoltre che tali esempi possano essere sfruttati ai fini didattici, nell’insegnamento della teoria e pratica della traduzione dall’inglese all’italiano. In questa ottica, i prodotti editoriali discussi saranno corredati da ulteriori riflessioni che potrebbero essere estese ad altre attività e a nuovi testi.

Da un punto di vista metodologico, ci avvarremo della tassonomia di possibili strategie per la traduzione di *pun* offerta da Delabastita (2004) precedentemente illustrata (§ 2.5.1). Anche nei casi in cui forniremo testi più ampi, focalizzeremo l’attenzione soltanto sulla resa dei *pun* e giochi di parole selezionati.

3.1. Tradurre *pun* nella letteratura per ragazzi: galli e gallesi

Sulla scia di *Alice’s Adventures in Wonderland*, la letteratura per ragazzi è spesso ricorsa a *pun* e giochi di parole per tenere desto l’interesse del giovane lettore e farlo divertire durante la lettura. Il nostro esempio – che in realtà consiste in una pluralità di esempi – è tratto nuovamente dal romanzo per ragazzi *The BFG* di R. Dahl (1982/2016), che metteremo a confronto con la traduzione italiana, *Il GGG*, a cura di D. Ziliotto (1987/2016).

Nel seguente brano, la protagonista, Sofia, è stata trasportata nel Paese dei Giganti, che ogni notte s’ingozzano di esseri umani. Il suo interlocutore è nientemeno che il GGG, il Grande Gigante Gentile.

TP	TA
“Bonecrunching Giant only gobbles human beans from Turkey,” the Giant said. “Every night Bonecruncher is galloping off to Turkey to gobble Turks. ” Sophie’s sense of patriotism was suddenly so bruised by this remark that she became quite angry. “Why Turks?”	“Crocchia-ossa non mangia che gente del popolo gallese”, disse il gigante. “Ogni notte galoppa nel Galles per papparsi i Gallesi ”. La rivelazione ferì così profondamente il patriottismo di Sofia, che fu subito assalita da una gran furia. “E perché i

<p>she blurted out. “What’s wrong with the English?”</p> <p>“Bonecrunching Giant says Turks is tasting oh ever so much juicier and more scrumdiddlyumptious! Bonecruncher says Turkish human beans has a glamourly flavour. He says Turks from Turkey is tasting of turkey.”</p> <p>“I suppose they would,” Sophie said. [...]</p> <p>“The human bean,” the Giant went on, “is coming in dillions of different flavours. For instance, human beans from Wales is tasting very whooshey of fish. There is something very fishy about Wales.”</p> <p>“You mean whales,” Sophie said. ‘Wales is something quite different.’</p> <p>“Wales is <i>whales</i>,” the Giant said. “Don’t gobblefunk around with words. I will now give you another example. Human beans from Jersey has a most disgusting woolly tickle on the tongue,” the Giant said. “Human beans from Jersey is tasting of cardigans.”</p> <p>“You mean jerseys,” Sophie said.</p> <p>“You are once again gobblefunking!” the Giant shouted. “Don’t do it! This is a serious and snitching subject.”</p> <p>(Dahl 1982, 21-23)</p>	<p>Gallese?” s’indignò. “Che cos’è che non va con gli Inglesi?”</p> <p>“Crocchia-ossa dice che i Gallese è molto più sugoso e smaccheramelloso! Crocchia-ossa dice che il popolo Gallese ha un profumo sensuoso. Dice che i Gallese del Galles ha gusto di gallo”.</p> <p>“Può darsi” disse Sofia. [...]</p> <p>“I popoli della terra c’è in bilioni di sapori. Per esempio, il popolo della Colomba ha un forte gusto di volalite. C’è qualcosa di molto uccelloso nella Colomba”.</p> <p>“Lei vuol dire Colomba” lo corresse Sofia.</p> <p>“Colomba, Colomba, niente giochi di parole con me, capito? Ora io ti dà un altro esempio: i popoli delle Isole Shetland lascia un tremendo gusto di lana sulla lingua, come mangiare palle da golf”.</p> <p>“Come mangiare un golf” non seppe trattenersi dal suggerire nuovamente Sofia.</p> <p>“Di nuovo giochi di parole!” gridò il gigante.</p> <p>“E no eh! Questo è un soggetto serio e fondamentale”.</p> <p>(Dahl 1987/2016: 24-26)</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Tabella 1 – Tradurre *pun* e giochi di parole da R. Dahl

Il brano proposto è costellato di *pun* e giochi di parole, che nel testo di arrivo vengono messi in luce anche a livello metalinguistico dalle parole del Gigante: “Niente giochi di parole con me, capito?” e “di nuovo giochi di parole!”.

Il primo *pun* presente nel testo di partenza è basato sull’omonimia fra il toponimo *Turkey* (‘Turchia’) e il nome di un animale, *turkey* (‘tacchino’), che naturalmente non può essere reso in italiano con un’equivalenza diretta. La sostituzione del *pun* con ‘Galles’, ‘Gallese’ e ‘gallo’ ad opera della traduttrice italiana appare come un efficace esempio di equivalenza funzionale.

Il secondo *pun* nel testo è invece costruito sull’omofonia fra il toponimo *Wales* (‘Galles’) e un altro nome di animale, *whales* (‘balene’). Anche in questo caso, la traduttrice italiana ha optato per una soluzione analoga, che ricrea efficacemente nel testo di arrivo un’omofonia fra il nome di un uccello e quello di un Paese, ‘Colomba’ e ‘Colombia’. Seguendo la tassonomia di Delabastita (2004), si tratta in entrambi i casi di PUN → PUN.

Il terzo esempio, costruito in inglese sulla paronimia fra il toponimo *Jersey* e il nome di un indumento, *jerseys* ('maglie'), viene riproposto tramite un diverso gioco linguistico: il toponimo 'Jersey' viene sostituito da 'Isole Shetland', che tuttavia non sono necessariamente note a un giovane lettore italiano, il quale probabilmente ignorerà che producono una tipologia specifica di lana. Per restare nella stessa area semantica del testo di partenza, nel testo di arrivo è stato poi ricreato un gioco di parole fra 'lana' e 'golf', che tuttavia rischia di essere compreso soltanto da un pubblico adulto. In una situazione didattica, gli studenti potrebbero essere incitati a cimentarsi in soluzioni alternative.

3.2. Tradurre *pun* nelle serie televisive: le finestre di Windows

Vediamo ora un esempio tratto da un episodio di una serie televisiva canadese, *How to be Indie* (2010), destinata ai cosiddetti *tweens*, o pre-adolescenti, doppiata per il giovane pubblico italiano e trasmessa sul canale satellitare DeAKids con il titolo *Essere Indie* (2012). Nella scena in questione, un ragazzo poco interessato allo studio e attratto dalla bellezza femminile una sera va a casa di un compagno con il pretesto di svolgere i compiti assegnati, ma in realtà per sbirciare la casa di fronte. Ben presto gli occhi e la mente sono distratti dall'apparizione alla finestra della giovane e attraente insegnante di matematica, che si spoglia prima di coricarsi. L'indomani a scuola, per giustificare la mancata consegna del compito, lo studente accampa la seguente scusa:

(7) TP: "A problem involving windows."

In questo caso l'omonimia gioca sul doppio significato di *windows*, un termine appartenente al mondo dell'informatica che identifica un noto sistema operativo e al contempo un oggetto concreto come le finestre di un'abitazione. La funzione del *pun* è decisamente umoristica e, nell'episodio italiano, viene ricreata piuttosto efficacemente con una soluzione che cerca di veicolare lo stesso tipo di ambiguità, utilizzando mezzi linguistici diversi. Il giovane infatti afferma nella versione doppiata in italiano:

TA: "Un problema con le finestre di Windows".

Il traduttore ha dunque giocato abilmente intorno al significato informatico del termine 'finestre', mediante le quali l'utente accede alle varie applicazioni del sistema, traducendo nel suo diretto equivalente il termine inglese *windows* e aggiungendo il nome proprio

commerciale ‘Windows’. La scelta risulta ben riuscita rispetto alla modalità audiovisiva, che richiede chiarezza e immediatezza per lo spettatore. Anche questo esempio può essere considerato un caso di PUN → PUN.

3.3. Tradurre *pun* nella stampa periodica: per non restare a bocca asciutta

Vediamo infine un ultimo esempio ricavato da un articolo dell’*Economist*. Dopo numerosi anni di siccità, i contadini australiani si sono affidati alle previsioni meteorologiche e hanno contratto debiti per acquistare le sementi. La pioggia, però, non è arrivata.

TP	TA
<p>“Dried up, washed out, fed up”</p> <p>When rains fell in May after 11 dry years in a row, Bruce Crafter borrowed from his bank to sow a wheat crop on the family farm where he grew up in western Victoria. Like thousands of Australian farmers who have watched their livelihoods wither away under the country’s worst drought in a century, Mr Crafter was encouraged by forecasts of follow-up spring rains in September. He sold one-third of his expected bumper crop on the futures market. But the rains never arrived, and the crops that promised salvation have failed. With no intended irony, Mr Crafter says: ‘We’ve been washed out.’ [...] (<i>Economist</i>, 6 October 2007)</p>	<p>“L’agricoltura vittima dei meteorologi”</p> <p>Quando a maggio sono cadute le prime piogge, dopo undici anni di fila di siccità, Bruce Crafter ha chiesto un prestito alla banca: voleva seminare del grano nella fattoria di famiglia dov’è cresciuto, nello stato di Victoria. Come migliaia di contadini australiani, Crafter ha visto i propri campi inariditi dalla peggiore ondata di siccità degli ultimi cento anni. E come loro, anche lui ha creduto nelle previsioni meteorologiche che promettevano piogge in abbondanza per settembre. Così ha deciso di vendere un terzo del raccolto previsto nel mercato dei futures. Le piogge, però, non sono arrivate. E nemmeno i raccolti, che avrebbero dato un po’ di respiro a un settore in crisi: “È stato un fallimento totale”, ammette rassegnato Crafter. [...] (<i>Internazionale</i>, 19 ottobre 2007)</p>

Tabella 2 – Tradurre giochi di parole dall’*Economist*

Anche se il *pun* è presente fin dal titolo dell’articolo preso in esame (“Dried up, washed out, fed up”) e pur avendo fornito un’ampia porzione testuale al fine di contestualizzare la scena, ci soffermeremo specificamente sulla presenza di un gioco di parole con funzione ironica all’interno del testo, vale a dire la battuta finale da parte dell’agricoltore australiano: *We’ve been washed out* (letteralmente, ‘siamo sfiniti/esauriti’). L’ironia è costruita intorno al significato del verbo fraseologico inglese *to wash out*, che equivale in italiano a ‘venire/andare via lavando’, ma nell’uso colloquiale assume il significato figurato di ‘sposare, sfinire o esaurire’ (Picchi 2016). Nel testo di partenza, si gioca sulla scomposizione

del verbo *to wash*, in cui il valore letterale, implicando l'uso di acqua, si contrappone sarcasticamente alla situazione di siccità.

Nel testo di arrivo italiano pubblicato sulla rivista *Internazionale*, il gioco di parole è stato completamente omesso e la battuta è stata semplicemente resa con il suo valore referenziale: "È stato un fallimento totale". Secondo le categorie di Delabastita, si tratta di un caso di PUN → NON-PUN.

Di fronte a tale sfida, in un'esperienza didattica concreta, alcuni studenti si sono cimentati in traduzioni alternative che tentassero di preservare e veicolare l'ironia del testo di partenza. Giocando sull'allusione alla siccità, sono emerse soluzioni originali tra cui, per esempio, 'siamo rimasti prosciugati', 'siamo rimasti a secco', oppure 'abbiamo l'acqua alla gola'. La resa forse più efficace si è rivelata 'siamo rimasti a bocca asciutta'.

4. Conclusione

Attraverso questa pur circoscritta selezione di esempi, abbiamo cercato di illustrare come *pun* e giochi di parole siano diffusi in svariate tipologie testuali. In particolare, l'intento è stato quello di dimostrare come tradurre *pun* e giochi di parole sia effettivamente possibile, auspicabile e gratificante.

Da un punto di vista teorico, abbiamo visto come "l'obiezione pregiudiziale" sull'intraducibilità possa essere superata da una concezione di 'equivalenza' che vada oltre la resa delle singole strutture linguistiche, per abbracciare un concetto di traduzione più ampio, in cui gli elementi fondamentali dell'atto traduttivo siano ritenuti (1) l'individuazione di una funzione e (2) il tentativo di ricrearla in un nuovo contesto linguistico-culturale. Se tale prospettiva funzionalista è ormai largamente condivisa nell'ambito dei *Translation Studies* contemporanei, qualche resistenza permane all'interno degli studi linguistici più legati al formalismo.

Da un punto di vista pratico, la supposta intraducibilità è stata smentita dall'efficacia delle soluzioni adottate nella traduzione dei *pun* e giochi di parole proposti, nei primi due casi dai traduttori ufficiali dei testi di arrivo e nel terzo da alcuni studenti che si sono cimentati nella traduzione del testo. Se i traduttori italiani si fossero arresi davanti alla sagacia dei *pun* contenuti nel *GGG* o nell'episodio di *Essere Indie*, in Italia i giovani lettori e spettatori non avrebbero potuto assaporare l'umorismo dei testi: con tutta probabilità, il romanzo e la serie televisiva non avrebbero suscitato il loro interesse e il loro entusiasmo. Ma anche nell'esempio in cui l'umorismo lascia spazio a un'amara ironia per una situazione di emergenza come la siccità delle campagne australiane, la mancata resa del gioco di parole in

italiano può privare il lettore di quella duplice funzione comunicativa tipica della stampa periodica divulgativa, che si rivolge al lettore non solo con uno scopo informativo, ma anche di intrattenimento. La funzione di tenere ancorata l'attenzione del destinatario attraverso una lettura piacevole e vivace si esplica anche attraverso espedienti retorici, che alcuni studenti si sono sforzati di ricreare con risultati efficaci.

In definitiva crediamo che, davanti all'apparente intraducibilità di un *pun* o di un gioco di parole, sia il traduttore di testi letterari o audiovisivi per l'infanzia, sia di testi giornalistici possa fare proprio il consiglio avanzato da Low (2011: 67, cfr. § 2.5.3.) in calce al suo elenco di suggerimenti strategici: se non potrà mettere in pratica la prima opzione, non dovrà immediatamente ricorrere all'ultima. Seguendo tale ammonimento, il traduttore potrà esplorare varie soluzioni possibili nell'ambito della lingua di arrivo e il lettore non dovrà restare a bocca asciutta.

Bibliografia

- Catford, J.C. (1965) *A Linguistic Theory of Translation*, London: Oxford University Press.
- Chiaro, D. (1992) *The Language of Jokes: Analysing Verbal Play*, London/New York: Routledge.
- Delabastita, D. (1993) *There's a Double Tongue. An Investigation into the Translation of Shakespeare's Wordplay, with special reference to Hamlet*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- (1994) "Focus on the Pun: Wordplay as a special problem in Translation Studies", *Target*, 6 (2), 223-243.
- (ed.) (1996) *Wordplay and Translation: Essays on Punning and Translation*, Special Issue of *The Translator: Studies in Intercultural Communication*, 2 (2).
- (1996) "Introduction", in *Wordplay and Translation: Essays on Punning and Translation*, 127-139.
- (ed.) (1997) *Traductio: Essays on Punning and Translation*, Manchester/Namur: St. Jerome/Presses Universitaires de Namur.
- (2004) "Wordplay as a translation problem: A linguistic perspective", in Kittel H., Frank A.P., Greiner N., Hermans T., Koller W., Lambert J. and Paul F. (eds), *Übersetzung, Translation, Traduction*, Berlin: Mouton de Gruyter, 600-606.
- Díaz Pérez, F.J. (2008) "Wordplay in film titles: Translating English puns into Spanish", *Babel. International Journal of Translation*, 54 (1), 36-58.
- Gottlieb, H. (1997) "You got the picture? On the polysemiotics of subtitling wordplay", in Delabastita D. (ed.) *Traductio: Essays on punning and translation*, 207-232.
- Jakobson, R. (1959) "On linguistic aspects of translation", in Brower R.A. (ed.), *On Translation*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 232-239. (*Saggi di linguistica generale*, trad. it. di Heilmann L. e Grassi L., Milano: Feltrinelli)
- Josep, M. (2010) "The translation of wordplay in literary texts. Typology, techniques and factors in a corpus of English-Catalan source text and target text segments", *Target*, 22 (2), 264-297.
- Klitgård, I. (2005) "Taking the pun by the horns: the translation of wordplay in James Joyce's *Ulysses*", *Target*, 17 (1), 71-92.

- Landheer, R. (1991) “La Poly-isotopie comme problème traductologique”, in Mladen J. (ed.), *Translation, a Creative Profession: Proceedings XIIIth World Congress of FIT*, Belgrade 1990, Beograd: Prevodilac, 133-140.
- Laviosa, S. (2007) “Learning creative writing by translating witty ads”, *The Interpreter and Translator Trainer*, 1 (2), 197-222.
- Low, P.A. (2011) “Translating jokes and puns”, *Perspectives: Studies in Translatology*, 19 (1), 59-70.
- Newmark, P. (1988) *A Textbook of Translation*, New York: Prentice Hall.
- Offord, M. (1997) “Mapping Shakespeare’s Puns in French Translations”, in Delabastita D. (ed.) *Traductio: Essays on punning and translation*, 233-260.
- Oxford English Dictionary*, <http://www.oed.com> (data ultimo accesso: 25.09.17)
- Picchi, F. (2016) *Grande Dizionario di Inglese*, Milano: Hoepli.
- Quillard, G. (2001) “La traduction des jeux de mots dans les annonces publicitaires”, *TTR* 14 (1), 117-157.
- Reiss, K. (2004) [1971] “Type, kind and individuality of text: decision making in translation”, transl. by Kitron S., in Venuti L. (ed.), *The Translation Studies Reader*, 2nd ed., New York/London: Routledge, 168-179.
- Sanderson, J.D. (2009) “Strategies for the dubbing of puns with one visual semantic layer”, in Díaz Cintas J. (ed.) *New Trends in Audiovisual Translation*, Bristol/Buffalo/Toronto: Multilingual Matters, 123-132.
- Schröter, T. (2010) “Language-play, translation and quality – with examples from dubbing and subtitling”, in Chiaro D. (ed.), *Translation, Humour and the Media*, London/New York: Continuum, 138-152.
- Vandaele, J. (2011) “Wordplay in translation”, in Gambier Y., van Doorslaer L. (eds) *Handbook of Translation Studies*, vol. 2, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 180-183.

Sitografia

1. http://past.milanofilmfestival.it/areyouseries_about.php (ultimo accesso: 25.09.17)
2. <http://philadelphiacreamcheese.tumblr.com/post/97648669695/to-brie-or-not-to-brie-that-is-never-a-question> (ultimo accesso: 25.09.17)
3. <http://www.barnowlgifts.net/new-products-1/ya5mt8fre7fb8ovfojsn49840xblm3> (ultimo accesso: 25.09.17)
4. <https://southpark.ubisoft.com/game/en-us/home/> (ultimo accesso: 25.09.17)
5. <https://southpark.ubisoft.com/game/it-it/home/> (ultimo accesso: 25.09.17)
6. <https://www.youtube.com/watch?v=dRPcPWxhfw> (ultimo accesso: 25.09.17)

Testi primari

- Bellante, C. “Other Homes”, *The Caravan* (India), 1 November 2013.
- “Edilizia impopolare”, trad. ital. di Astrologo M., *Internazionale* 1033, 10 gennaio 2014, 43-45.
- Dahl, R. (2016a) [1982] *The BFG*, London: Puffin Books.
- (2016b) [1987] *Il GGG*, trad. it. di Ziliotto D., Milano: Salani.
- “Dried up, washed out, fed up”, *The Economist*, 6 October 2007, 62.
- “L’agricoltura vittima dei meteorologi”, trad. it. di Di Franco S., *Internazionale* 715, 19 ottobre 2007, 86.
- “Marcomento Mori”, *The Economist*, 17 March 2016.
- Narayan, R.K. (2006) [1976] *The Painter of Signs*, London: Penguin.
- (1998) *Il pittore di insegne*, trad. it. di Bertolotti A., Firenze: Giunti.

Shakespeare, W. (1995/2004), *Amleto*, con testo inglese a fronte, trad. it. di Lombardo, A., Milano: Feltrinelli.

Testi audiovisivi

Chadha, G. *Bride and Prejudice*, USA/India, 2004.

----- *Matrimoni e pregiudizi*, Italia, 2004.

Essere Indie (Stagione 1, episodi 1-4). DVD (gentilmente fornito da DeAKids).

How to be Indie (2010) (Season one, episodes 1-4). DVD, Toronto, Ontario: Video Services Corp.

La libertà di giocare. I giochi di parole negli autori plurilingui di lingua tedesca

Barbara Ivančić
Università di Bologna

Il tedesco, si sa, ama le parole composte. Per la loro frequenza e per la lunghezza che spesso le caratterizza, non potevano sfuggire allo sguardo acuto di Mark Twain, che nel suo *A tramp abroad* (1880) ha dedicato pagine esilaranti alle particolarità – lui le chiama “vices” (Twain 1921 [1880]: 280) – della lingua tedesca: “These things are not words, they are alphabetical processions”, scrive Twain (1921 [1880]: 277) a proposito delle parole composte, intuendo e descrivendo con tagliente ironia la funzione che possono avere sul piano della lingua letteraria, ma anche le fatiche che ne derivano per chi si appresta ad imparare il tedesco.

Of course when one of these grand mountain ranges goes stretching across the printed page, it adorns and ennobles that literary landscape – but at the same time it is a great distress to the new student, for it blocks up his way; he cannot crawl under it, or climb over it, or tunnel through it. So he resorts to the dictionary for help, but there is no help there. The dictionary must draw the line somewhere – so it leaves this sort of words out (Twain 1921 [1880]: 278).

A quasi un secolo e mezzo di distanza le parole composte del tedesco non cessano di essere oggetto di rappresentazioni ironiche: il video *Rhabarberbarbara*, che da diversi anni diverte il pubblico della rete, ne è un bell'esempio.¹ Protagonista della storia è una certa Barbara, cui piace il rabarbaro, tanto da aprire un bar per venderci le proprie torte al rabarbaro. E qui entra in gioco la lingua tedesca, la vera protagonista dello sketch, perché per denominare questo bar, basta unire le tre parole chiave, Barbara, rabarbaro e, appunto, bar, seguendo il principio base di composizione della lingua tedesca: il cosiddetto determinato, l'elemento che viene ulteriormente caratterizzato, occupa l'ultima posizione, preceduto dagli elementi che lo specificano, i cosiddetti determinanti, i quali si dispongono in ordine di determinazione. La Barbara cui piace il rabarbaro diventa dunque *Rhabarberbarbara*,² mentre il bar di questa Barbara è il *Rhabarberbarbarabar*. La storia continua sulla base dello stesso principio: tra gli habitués del bar ci sono tre barbari, *Rhabarberbarbarabarbarbaren*, che hanno delle belle barbe, *Rhabarberbarbarabarbarbarenbürte*, di cui si prende cura un certo

¹ Cfr. <<http://www.youtube.com/watch?v=gG62zay3kck>>; 3.596.489 visualizzazioni in data 1.7.2017.

² In grassetto il determinato; vale anche per gli esempi che seguono.

barbiere, *Rhabarberbarbarabarbarbarenbartbarbier*, che ogni tanto si fa una birra al bar della nostra Rhabarberbarbara, una *Rhabarberbarbarabarbarbarenbartbarbierbier*, che gli viene servita da Bärbel, la quale – a questo punto è chiaro – diventa inevitabilmente *Rhabarberbarbarabarbarbarenbartbarbierbierbärbel*: la Bärbel che serve la birra al barbiere che fa la barba ai barbari che frequentano il bar di Barbara cui piace il rabarbaro. La storia si conclude con un bel *Prost!*, ‘salute’, per brindare alla bellezza della lingua tedesca.

L’effetto comico di questo sketch, che a mio parere riesce a spiegare il procedimento della composizione meglio di tanti manuali di grammatica, è dato non solo dall’inquietante, seppur potenzialmente possibile, lunghezza delle parole composte, ma anche dalla scelta di parole che all’orecchio appaiono molto simili, perché accomunate da un numero di fonemi identici. Per esemplificare una caratteristica strutturale del tedesco, gli autori del video giocano quindi con le parole, intendendo per *gioco di parole* “il gioco che ricorre nel discorso soprattutto orale, e si basa su fenomeni di assonanza, consonanza, allitterazione e paronomasia (bisticci di parole) o di ambiguità semantica (il cosiddetto doppio senso)” (Bartezzaghi 2010).

Rappresentazioni ironiche a parte, la letteratura, come anche il linguaggio giornalistico, attingono molto spesso alle possibilità combinatorie del tedesco per creare parole che colpiscono, condensano significati e qualche volta confondono. A rendere particolarmente efficace questo tipo di strategia non è solo il ricorso alla composizione in sé, ma è, proprio come nel caso di *Rhabarberbarbara*, la combinazione tra il principio della composizione e il gioco di parole, che può essere di vario tipo: assonanza, consonanza, ambiguità semantica o altro.

In questo contributo saranno presi in esame alcuni esempi di parole composte create in base a questo principio. Le parole provengono da testi di autrici che vivono in più lingue e che hanno scelto di scrivere anche o solo in tedesco, che rappresenta, nei primi due casi, la lingua appresa successivamente alla prima lingua madre. Sono infatti loro a sfruttare in maniera particolarmente efficace e creativa queste possibilità combinatorie della lingua tedesca, fino a farne talora una vera e propria cifra stilistica dei propri testi.

1. È il caso di Yoko Tawada, scrittrice tedesco-giapponese la cui scrittura è basata su continui giochi con i significanti e i significati delle parole, che spesso si realizzano nell’ambito di parole composte: come *Überseetzungen*, per esempio, un neologismo che fa da titolo a una sua raccolta di racconti (cfr. Tawada 2002). La parola è composta da *Zunge*, qui al plurale, che significa ‘lingua’, nel senso dell’organo anatomico, e *Übersee*, che significa

‘oltremare, oltreoceano’. In base a questa prima lettura, la parola può quindi essere interpretata come ‘lingue d’oltremare’. Qualcosa di strano si avverte però già a questo livello di analisi e tale sensazione è riconducibile alla parola *Zunge*, che in prima istanza designa appunto l’organo della lingua, ma che può, metaforicamente, significare anche *Sprache*, cioè lingua, idioma. È evidente che all’interno della composizione, la presenza del determinante *Übersee*, ‘oltreoceano’, attivi piuttosto questo secondo significato, che risulta dominante anche nella traduzione italiana, ma l’ambiguità permane e indubbiamente stupisce il lettore, che certo non si aspetta questa collocazione di *Zunge*.

Il gioco però non finisce qui, anzi questo semmai è solo l’inizio. La parola *Überseetzungen* fa infatti venire subito in mente *Übersetzungen*, ‘traduzioni’, da cui si discosta solo leggermente per grafia (*Übersetzung* non è una parola composta, ma un sostantivo derivato dal verbo *übersetzen*, a sua volta una derivazione di *setzen*, mediante il prefisso *über*) e per accento (in *Überseetzungen* l’accento cade sul determinante, come di norma nei composti tedeschi, in *Übersetzungen*, sul morfema lessicale *Setzung*). Tuttavia, le due parole risultano quasi identiche all’orecchio, come del resto anche all’occhio, sicché l’immagine delle lingue d’oltremare evoca quasi automaticamente l’idea del tradurre e forse anche l’immagine del traghettare da una sponda all’altra, cui spesso si ricorre nelle riflessioni traduttologiche. Attraverso il composto *Überseetzungen* si crea così implicitamente il gioco della paronomasia, chiamato comunemente anche bisticcio di parole, che consiste appunto nell’accostamento di parole di suono simile, ma di significato dissimile se non opposto. In questo caso non vi è un accostamento vero e proprio, ma l’occasionalismo *Überseetzung* attiva l’associazione con *Übersetzung*, creando un curioso accostamento semantico che apre la strada a diverse interpretazioni. Anche perché l’occhio attento scorge un’altra parola ancora in *Überseetzung*: se invece di scomporla nei termini di due morfemi lessicali – *Übersee* e *Zunge* –, si separa il prefisso *über*, rimane il morfema lessicale *Seetzungen*, che denota una determinata specie di pesce, la sogliola in italiano. *Seetzungen* è a sua volta una parola ambigua perché può anche significare letteralmente ‘lingua di mare’. Leggendo in questi termini, la parola evoca quindi l’immagine di “piccole isole di forma piatta e allungata galleggianti sull’acqua ovvero guizzanti organi della favella”, come suggerisce Maria Grazia Nicolosi (2007: 341) in un contributo dedicato alla scrittura di Tawada e al suo incontro con la lingua tedesca. Tra l’altro, Nicolosi ci ricorda che l’associazione pesce-lingua può essere realizzata anche in italiano, dal momento che in alcune sue varietà meridionali la sogliola è chiamata ‘linguata’ (cfr. Nicolosi 2007: 341, nota 7).

Überseesungen è quindi una parola densa, densissima, i cui significati si moltiplicano e intrecciano man mano che la si analizza. Per certi aspetti fa venire in mente il gioco enigmistico del “Trova la parola”, che consiste nel trovare varie parole all’interno di una griglia di lettere disposte a caso. Qui non ci sono lettere disposte a caso, bensì morfemi grammaticali e lessicali che, a seconda dei confini che l’occhio pone tra di loro, danno vita ad altre parole e ad altri possibili significati. In questa maniera, scrive ancora Nicolosi:

il segno linguistico cade in balia della volubilità, del capriccio, dell’improvvisazione; perde insomma la facoltà di definire in modo univoco per assumere contorni mutevoli, alterando il rapporto tra significante e significato in modo giocoso, talvolta persino surreale. Il risultato è che il pensiero si traduce in una massa di elementi lessicali non propriamente amorfa, quanto piuttosto proteiforme (Nicolosi 2007: 337).

Va anche sottolineato come la parola presenti una particolarità tipografica, perché l’infisso *See* è scritto in corsivo, a differenza delle altre parti del composto, il che, secondo Nicolosi fa pensare a un “moto ondoso”, alla traduzione come “movimento, oscillazione, trasferimento fisico di piccole e grandi masse linguistiche indipendenti [...] anche se incastrate in una più ampia sequenza sillabica e morfologica” (Nicolosi 2007: 342). Aggiungerei anche che questa scelta contribuisce a creare un senso di stupore dinanzi a tanta imprevedibilità e pluralità di significati.

Questo è un elemento costante in Tawada, che nella propria scrittura dà voce alle sensazioni di stupore e meraviglia che hanno accompagnato il suo ingresso nella lingua tedesca. E nel farlo è lei stessa a stupire il lettore giocando liberamente con le parole. La frase “Von der Muttersprache zur Sprachmutter”, che fa da titolo a un racconto contenuto nella raccolta *Talisman* (cfr. Tawada 1996), ne è un altro esempio. Qui il gioco consiste nell’ambiguità semantica creata invertendo la posizione dei due elementi costitutivi del composto: in *Muttersprache* è la parola *Sprache*, ‘lingua’, ad essere determinata da *Mutter*, ‘madre’, in *Sprachmutter* accade l’opposto, *Sprache* è il determinante di *Mutter*. Solo la prima parola, *Muttersprache*, è codificata, mentre la seconda rappresenta nuovamente una creazione dell’autrice che, come nel caso precedente, colpisce e incuriosisce il lettore: Che cosa si intende con *Sprachmutter*? Chi è questa madre?

La risposta la dà il racconto stesso, in cui Tawada descrive una serie di reazioni di meraviglia dinanzi a certi aspetti morfosintattici della lingua tedesca. La meraviglia nasce dal confronto che la protagonista fa con la sua lingua madre, il giapponese:

Ein deutscher Bleistift unterschied sich kaum von einem japanischen. Er hiess aber nicht mehr «Enpitsu», sondern «Bleistift». Das Wort «Bleistift» machte mir den Eindruck, als hätte ich jetzt mit einem neuen Gegenstand zu tun. Ich hatte ein leichtes Schamgefühl, wenn ich ihn mit dem neuen Namen bezeichnen musste. Es war vergleichbar mit dem Gefühl, das auf mich zukam, als ich meine verheiratete Bekannte mit ihrem neuen Familiennamen ansprechen musste. Bald gewöhnte ich mich daran, mit einem Bleistift – und nicht mehr mit einem Enpitsu – zu schreiben. Bis dahin war mir nicht bewusst gewesen, dass die Beziehung zwischen mir und meinem Bleistift eine sprachliche war³ (Tawada 1996: 9).

Attraverso il confronto con un'altra lingua, la protagonista scopre dunque la diversità linguistica e scopre, soprattutto, quanto la lingua condizioni la nostra esperienza del mondo. È qui che ha origine il passaggio da *Muttersprache* a *Sprachmutter*, dalla lingua madre, da intendersi come lingua della madre, quella in cui si nasce e che in un certo senso ci viene assegnata e che facciamo nostra senza esserne consapevoli, alla madre lingua, ossia a un'altra madre, che a sua volta può dare un'altra lingua e con essa anche un'altra vita:

Wenn man eine neue Sprachmutter hat, kann man eine zweite Kindheit erleben. In der Kindheit nimmt man die Sprache wörtlich wahr. Dadurch gewinnt jedes Wort sein eigenes Leben, das sich von seiner Bedeutung innerhalb eines Satzes unabhängig macht. Es gibt sogar Wörter, die so lebendig sind, dass sie wie mythische Figuren ihre eigenen Lebensgeschichten entwickeln können⁴ (Tawada 1996: 13).

Questa scoperta, che coincide con una conquista sul piano del vissuto personale, si traduce linguisticamente nel passaggio da *Muttersprache* a *Sprachmutter*: il gioco linguistico racchiude dunque un'esperienza fondamentale per Tawada, come anche per molti altri autori plurilingui.

2. È così anche per Emine Sevgi Özdamar, che vanta una ricca produzione letteraria in lingua tedesca cui è approdata negli anni Sessanta dello scorso secolo, dopo aver lasciato il paese di origine, la Turchia.⁵ “In meiner Sprache heisst Zunge: Sprache”, scrive Özdamar in apertura di un suo racconto (Özdamar 1990), giocando, anche lei, con le parole *Zunge* e

³ Una matita tedesca non era molto diversa da quella giapponese. Ma non si chiamava più “Enpitsu” bensì “Bleistift”. La parola “Bleistift” mi dava l'idea di avere a che fare con un oggetto nuovo. Provavo un leggero senso di vergogna quando mi trovavo a designarlo con il suo nuovo nome. Una sensazione paragonabile a quella che provai quando una mia conoscente si sposò e io la dovetti chiamare con il suo nuovo cognome. Presto mi abituai a scrivere con un “Bleistift”, e non con un Enpitsu. Fino a quel momento non avevo capito che il rapporto tra me e la mia matita fosse di natura linguistica.

⁴ Quando si ha una nuova madre lingua, si può vivere una seconda infanzia. Nell'infanzia la lingua viene vissuta in modo letterale. In questa maniera ogni parola acquista vita propria, una vita autonoma rispetto al significato che la parola ha all'interno di una frase. Alcune parole sono così piene di vita da trasformarsi in figure mitiche con una propria storia.

⁵ Sulla scrittura di Özdamar e sul suo rapporto con la lingua, cfr. Thüne (2008).

Sprache, e riferendosi al fatto che in turco, come peraltro in italiano, c'è una sola parola per dire entrambe le cose. Chiamando in causa l'altra sua lingua di riferimento, l'autrice gioca quindi con l'ambiguità semantica delle parole, ambiguità che emerge chiaramente nella traduzione italiana: "Nella mia lingua per dire *lingua* si dice lingua"⁶ (cfr. Özdamar 2007).

Il racconto da cui proviene la frase citata si chiama *Mutterzunge*, e questo è anche il titolo del libro di cui il racconto fa parte. Ancora una volta un composto quindi, e ancora una volta un composto occasionale creato in analogia a quello codificato, che è *Muttersprache*. La traduttrice italiana, Silvia Palermo, lo rende con *La lingua di mia madre*, riportando nella "Nota della traduttrice" che precede la sua traduzione (cfr. Palermo in Özdamar 2007: 15-16) le parole con cui la stessa autrice spiega il titolo: "Ho chiamato il libro *Mutterzunge*. Con lingua (*Zunge*) non intendevo il linguaggio (*Sprache*), ma la lingua nella bocca di mia madre" (cfr. Özdamar 2007: 15, nota 1). Attraverso l'esplicitazione del complemento di specificazione mediante la preposizione *di*, la parola *lingua* può in effetti essere interpretata nel significato di organo – altrimenti il composto sarebbe stato tradotto con *lingua madre* –, ma è chiaro che una certa ambiguità permane, ed è un bene, perché tutto il racconto è costruito su tale ambiguità e sulla sovrapposizione ovvero identificazione dei due concetti di *lingua*: "Ich saß mit meiner gedrehten Zunge in dieser Stadt Berlin", "Me ne stavo seduta con la mia *lingua* girata in questa città", dice la protagonista del racconto (cfr. Özdamar 2007: 19), aggiungendo poco dopo, "Wenn ich nur wüßte, wann ich meine Mutterzunge verloren habe", "Se solo sapessi quando ho perso la mia *lingua* madre" (cfr. Özdamar 2007: 19).

Seppure in maniera diversa, anche Özdamar, come Tawada, racconta il suo vivere in un'altra lingua, che certo non scalza la prima, ma che porta ad un rimescolamento dei piani e a una rivisitazione della propria identità linguistica e culturale. È curioso, e probabilmente inevitabile, che queste "continue rinegoziazioni", come le chiama Capano Perrone nell'introduzione alla traduzione italiana del libro di Özdamar (cfr. Capano Perrone 2007: 10), prendano le mosse, qui come altrove, proprio dal concetto chiave di queste riflessioni, vale a dire dal concetto di *lingua*, e dalle sue realizzazioni nell'ambito della lingua tedesca. In questo, gli autori plurilingui contemporanei attingono a una tradizione letteraria di cui Elias Canetti e la sua autobiografia *Die gerettete Zunge* (*La lingua salvata*) sono forse l'esempio più noto (cfr. Canetti 1977).

⁶ La traduzione è di Silvia Palermo, che sceglie di rendere visibile l'ambiguità sul piano tipografico, "indicando in carattere corsivo quando *lingua* nel testo tedesco è *Zunge* e in carattere normale quando 'lingua' è *Sprache*", come spiega lei stessa nella nota acclusa alla traduzione della prima frase del racconto sopra riportata (cfr. Palermo in Özdamar 2007, nota 1).

Nel (con)fondersi di *Sprache* e *Zunge*, l'esperienza della lingua si rivela in tutta la sua fisicità, il linguaggio acquista una dimensione corporea e sensuale, che appare vitale e necessaria per poter dare spazio ad altri significati, ad altri significanti, e dunque alla diversità nelle sue più svariate forme.

3. Di questo spazio si nutre anche la scrittura di Eva Taylor, autrice di provenienza tedesca che vive in Italia e scrive anche e soprattutto in italiano. In questo caso, dunque, riprendendo il gioco di parole di Tawada, accanto al tedesco, *Muttersprache*, prende corpo anche la *Sprachmutter* italiana. E alla lingua madre l'autrice dedica una poesia della raccolta *Volti di parole* (cfr. Taylor 2010: 26), giocando anche lei con l'ambiguità semantica della parola *lingua*:

Echi di lingua madre

Scottate la lingua sulla fiamma viva
levatele la pelle
tagliatela a fettine.
Fate appassire in frasi fatte le parole.
Aggiungete una rosa, petali e spine,
portate a bollore
con un po' di buon rimpianto,
salate, leggete.
Il tempo di cottura non è stabilito
provate a parlare di tanto in tanto.
Se qualcuno vi risponde
o qualcosa vi risuona dentro
staccate dal fondo
spegnete il fuoco.

Servite caldissima.

L'effetto straniante si crea già nel passaggio dal titolo al primo verso, perché il titolo fa chiaramente pensare alla lingua che si è acquisito nell'infanzia, anche per l'accostamento tra *lingua madre* ed *echi*, ma subito dopo quella lingua si trasforma in carne cruda e viva, in corpo umano, ribaltando la prospettiva e sorprendendo, forse anche sconcertando il lettore.

Eva Taylor ha successivamente tradotto questa sua poesia nella propria lingua madre,⁷ ed è interessante notare come per il titolo tedesco abbia scelto il composto codificato *Muttersprache*, e non *Mutterzunge*, sebbene il tedesco le mettesse a disposizione la parola *Zunge* per designare l'organo della lingua. In questo modo avrebbe però chiaramente

⁷ La versione autotradotta è apparsa sul sito dell'autrice: <<http://www.aperandosini.eu/aperandosini/traduzioni/traduzioni.html>>.

attenuato molto quell'effetto di sorpresa e sconcerto che il titolo crea anche in tedesco proprio grazie alla parola *Sprache* e non *Zunge*:

Nachhall der Muttersprache

Kocht die Sprache kurz auf – direkt auf glühender Flamme
häutet sie, schneidet sie in Scheiben.
Lass Wörter im Gemeinplatz anschwitzen
fügt eine Rose, Blütenblätter und Dornen hinzu,
bringt alles mit etwas Wehmut
zum Kochen,
salzt es, lest.
Die Garzeit ist nicht vorgegeben
versucht, ab und an zu sprechen.
Antwortet jemand
oder klingt es im Inneren
löst alles vom Boden ab
löscht die Flamme.

Glühend heiß servieren!

In varie altre poesie, di questa come anche di altre raccolte, l'autrice mescola le lingue, inserendo parole tedesche nel testo italiano e, soprattutto, dando titoli tedeschi alle poesie italiane. Queste parole sono quasi sempre dei composti, che racchiudono a loro volta dei giochi di parole. Così, per esempio, una poesia porta il titolo *La/eibkleid* (cfr. Taylor 2010: 37), un composto occasionale costruito sull'unione di *Kleid*, vestito, e *Laib* ovvero *Leib*, a seconda della grafia che si sceglie. La prima parola designa la forma di pane, la pagnotta, la seconda il corpo umano. Sul piano della pronuncia le due parole si sovrappongono per cui il corpo diventa un “vestito / sfornato / come pane / cucito” (Taylor 2010: 37). Il titolo *Zelthaut* (cfr. Taylor 2010: 37), presente sempre in questa raccolta, unisce invece le parole *Zelt*, ‘tenda’, e *Haut*, ‘pelle’, suggerendo l'immagine della pelle come una tenda su cui “cade la pioggia / come i giorni”.⁸

I giochi di mescolanza linguistica, che nella citata classificazione di Bartezzaghi (2010) fanno parte dei giochi linguistici di primo livello, cioè di quelle invenzioni non convenzionali che creano un effetto straniante, sono frequenti anche nelle altre due autrici qui citate, come in molti altri autori plurilingui. Non si tratta, naturalmente, di una loro prerogativa, però è indubbio che in questo caso il gioco – inteso nelle sue varie forme, non

⁸ È l'autrice stessa a spiegare queste e altre sue scelte linguistiche nella nota “Due lingue per scrivere una poesia” acclusa al volume (cfr. Taylor 2010: 67-70).

solo quella della mescolanza tra lingue – rappresenti uno strumento molto efficace per dare voce e forma alla propria esperienza del mondo, che è all’insegna del contatto linguistico, dell’ibridismo, del movimento. Allo stesso tempo, questa esperienza crea un terreno particolarmente fertile per il gioco linguistico, perché da qui deriva lo sguardo attento e curioso che contraddistingue questi autori: uno sguardo capace di andare al di là della superficie delle parole, di destrutturarle e ricomporle liberamente.⁹ E ne deriva anche un forte senso di libertà, che Yoko Tawada, nel citato racconto “Von der Muttersprache zur Sprachmutter” così descrive:

In der Muttersprache sind die Worte den Menschen angeheftet, so daß man selten spielerische Freude an der Sprache empfinden kann. Dort klammern sich die Gedanken so fest an die Worte, daß weder die ersteren noch die letzteren frei fliegen können. In einer Fremdsprache hat man aber so etwas wie einen Heftklammerentferner: Er entfernt alles, was sich aneinanderheftet und sich festklammert¹⁰ (Tawada 1996: 15).

A mio parere, la spiccata capacità di giocare con la lingua che molti autori plurilingui dimostrano va messa in relazione proprio con questo senso di libertà e di *Sprachlust*, come si direbbe in tedesco, di ‘piacere della lingua’. Piacere e libertà che prova anche chi si cimenta nella traduzione dei loro testi. Da questo punto di vista gli autori plurilingui sono una preziosa fonte di ispirazione per chi si occupa di traduzione letteraria e le loro riflessioni linguistiche possono, per molti aspetti, essere lette come delle implicite poetiche della traduzione. Perché anche la traduzione letteraria è movimento, creazione di spazi nuovi, trasformazione, e dunque presuppone quello stesso sguardo capace di stupirsi dinanzi alle parole, di giocare con esse, di divertirsi nella e con la lingua. Senza dimenticare, come ci ricorda Franco Nasi, che “divertirsi viene da divergere, che significa appunto uscire dal percorso predeterminato” (2004: 22). *Prost!*

Bibliografia

- Bartezzaghi, Stefano (2010). “Giochi di parole”, in *Enciclopedia dell’Italiano*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/giochi-di-parole_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/>.
- Capano Perrone, L. (2007). “Le storie sulla *lingua* di Emine Sevgi Özdamar”, in Emine S. Özdamar, *La lingua di mia madre*, Bari: Palomar, 7-17.
- Canetti, Elias (1977). *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*, München: Hanser [tr. it. *La lingua salvata. Storia di una giovinezza*, Milano: Adelphi, 1980].

⁹ Per un approfondimento di questo aspetto, cfr. Ivančić (2016: 70-81).

¹⁰ Nella lingua madre le parole sono così incollate alle persone che è difficile che la lingua sia fonte di piacere ludico. Il legame tra pensieri e parole è così stretto che né gli uni né gli altri riescono a volare liberamente. Ma nella lingua straniera esiste qualcosa come un levapunti, che leva via tutto quello che la spillatrice unisce e tiene fermo.

- Ivančić, Barbara (2016). *Manuale del traduttore*, Milano: Editrice Bibliografica.
- Nasi, Franco (2004). *Poetiche in transito. Sisifo e le fatiche del tradurre*, Milano: Medusa.
- Nicolosi, Maria Grazia (2007). “Traduzioni, ondivine e lingue d’oltremare”, in *Studi Tedeschi. Filologia Germanica. Studi Nordici. Studi Nederlandse*. *Annali N.S.* XVII, 1-2, 337-349.
- Özdamar, Emine Sevgi (1990). *Mutterzunge*, Berlin: Rotbuch Verlag.
- (2007). *La lingua di mia madre*, Bari: Palomar (tr. it. di Silvia Palermo).
- Taylor, Eva (2010). *Volti di parole*, Brescia: Edizioni l’Obliquo.
- Tawada, Yoko (1996). *Talisman*, Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke.
- (2002). *Überseesungen*, Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke.
- Thüne, Eva-Maria (2008). “‘Lo scavo delle parole’: scrivere e riflettere sulla lingua nei testi di Emine Sevgi Özdamar”, in Giulia Cantarutti e Paola Maria Filippi (eds.), *La lingua salvata. Scritture tedesche dell’esilio e della migrazione*, Rovereto: Edizioni Osiride, 107-127.
- Twain, Mark (1921 [1880]). *A tramp abroad*. New York: Harper & Brothers.

“L’ape vale se vola”: tradurre le parole in gioco nei versi di Gloria Fuertes

Ana Pano Alamán¹
Università di Bologna

Muovendo dai presupposti del seminario di traduzione *GiorGio – Giornata sui Giochi di parole*, organizzato presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell’Università di Bologna a novembre 2016, l’obiettivo di questo articolo è quello di contribuire alla riflessione sui giochi linguistici attraverso lo studio dei testi poetici di Gloria Fuertes² e di fornire alcune proposte di traduzione in italiano dei numerosi giochi che contiene la sua opera poetica, ancora inedita in italiano, tranne che per poche poesie pubblicate in rete. A un secolo dalla sua nascita (1917-2017), sono numerosi i testi apparsi in Spagna e in altri paesi dedicati a mettere in luce e a rivalutare le poesie cosiddette “serie” o per adulti di questa scrittrice madrilenas.³ Questo testo si inserisce nella messe di studi sull’opera di Fuertes, incentrandosi però, da una parte, sui principali aspetti linguistici dei giochi di parole che contengono le sue poesie, e dall’altra, sulla loro possibile traduzione.

1. La poesia di Fuertes e il continuo gioco linguistico

La prima produzione poetica di Gloria Fuertes appare agli inizi degli anni cinquanta, nella seconda decade della dittatura franchista, un momento caratterizzato da restrizioni nei confronti delle manifestazioni culturali e dall’emarginazione della donna dagli spazi pubblici. In questo contesto, le raccolte di Fuertes *Antología y poemas del suburbio* (1954), *Todo asusta* (1958) e *Aconsejo beber hilo* (1954) furono in gran parte censurate; l’autrice fu obbligata a pubblicare le prime due all’estero, a Caracas, mentre la terza fu pubblicata dalla piccola casa editrice Arquero, dopo essere stata ampiamente rivista (Vila-Belda 2017: 13-14). Queste raccolte saranno finalmente ripubblicate in Spagna nel libro *Obras incompletas* (OI), curato dalla stessa Fuertes per Cátedra, e che raccoglie, oltre ad *Antología y poemas del suburbio*, *Todo asusta* y *Aconsejo beber hilo*, le poesie dei volumi *Ni tiro, ni veneno, ni navaja* (1965),

¹ Le traduzioni sono state realizzate da Andrea Bigliardi.

² Gloria Fuertes (Madrid, 1917-1998) è nota per la sua produzione poetica e, in particolare, per i suoi numerosi libri di racconti, poesie e canzoni per bambini. La sua opera “è caratterizzata da una forte preoccupazione umanitaria che assume a volte i toni della testimonianza sociale. Sin dalla sua prima raccolta, *Isla ignorada* (1950), risalta lo stile colloquiale, ricco di giochi verbali e frasi fatte”, Enciclopedia Treccani, <http://www.treccani.it/enciclopedia/gloria-fuertes/>.

³ Sono molti i reportage e gli articoli pubblicati quest’anno per commemorare l’anniversario della sua nascita: si veda, ad esempio, il numero speciale di *El País* in http://elpais.com/tag/gloria_fuertes/a.

Poeta de guardia (1968), *Cómo atar los bigotes del tigre* (1969) y *Sola en la sala* (1973). Molti dei poemi contenuti in *Obras incompletas* presentano un marcato carattere biografico e trattano diverse tematiche di genere. D'altra parte, i riferimenti a problematiche sociali quali gli scioperi, la mancanza di lavoro, le difficoltà delle classi operaie e la privazione di diritti, sono frequenti nei suoi testi, motivo per il quale molti dei suoi versi verranno epurati. Nonostante la censura, Fuertes non rinuncia a trattare questi argomenti e, anzi, lo fa spesso utilizzando il discorso del potere per poi invertirne il senso. La ricerca di forme alternative o insolite per parlare – talvolta in senso ironico – delle proprie esperienze di vita quotidiana nella Spagna del dopoguerra, la porta anche a ignorare le forme poetiche tradizionali e a inserire nei versi parole ed espressioni ambigue, che rafforzano la carica ideologica del suo messaggio. Non dimentichiamo però che, nel periodo in cui pubblica le prime poesie, i censori si attribuivano anche la funzione di vegliare sulla “purezza” del linguaggio, per cui sorvegliavano persino “los secretos de la gramática, la habilidad de la alusión, la sutileza de los recursos literarios, las ambivalencias de alguna figura retórica” (Gabriel Arias-Salgado, ministro di informazione del regime, 1957, cit. in Vila-Belda 2017: 39).

L'autrice attinge sia a forme testuali ed espressive ispirate alla cultura popolare orale e scritta sia alle forme della retorica ufficiale, con l'obiettivo di dare voce agli emarginati.⁴ I suoi “racconti” orali, fatti di enunciati incompleti, pieni di esclamazioni, di allusioni e di ellissi, disegnano una realtà frammentata a cui non manca il tono umoristico (Monje 2007) e che si nutre di una grande varietà di intertesti. Questi tratti mostrano, secondo gli studiosi, l'influenza sulla sua opera del Postismo,⁵ movimento avanguardista attivo negli anni dell'immediato dopoguerra (1945-1950) e di cui fece parte per un breve periodo di tempo.

In *Antología y poemas del suburbio*, la poetessa impiega spesso l'allitterazione e la paronomasia al fine di produrre giochi verbali inediti. In *Todo asusta*, più critico socialmente (Vila-Belda 2017: 65), il tratto più innovativo è la sperimentazione formale. E già in *Aconsejo beber hilo* (*Consiglio di bere del filo*) avanza i giochi fonosemantici che caratterizzano gran parte dei suoi versi: nel titolo, ad esempio, sostituisce la parola *tilo* (albero che produce il fiore del tiglio, tisana per calmare i nervi) con *hilo* (filo), giocando con i concetti di follia e di malattia.

⁴ Per Philip Levine, poeta nordamericano che ha tradotto alcune poesie di Fuertes in inglese (*Off the Map: Selected Poems of Gloria Fuertes*, co-edited with A. Long 1984), gli elementi che definiscono l'opera della poetessa sono il linguaggio colloquiale e una particolare attenzione alle questioni sociali.

⁵ Il nome risulta dalla contrazione di *post-surrealismo* (cf. ‘Segundo Manifiesto’, *La Estafeta Literaria*, 1946). Con questa denominazione, il movimento indica la sua volontà di diventare una sintesi di tutte le avanguardie letterarie (-ismi) precedenti. Il loro primo manifesto, pubblicato nella rivista *Postismo* nel 1945, mette in evidenza la particolare attenzione del movimento verso il funzionamento della lingua, e la sua volontà di superare la grammaticalità del discorso. Sull'importante ruolo che avrà la riflessione metalinguistica fra i poeti spagnoli degli anni Cinquanta, si veda anche Rodrigo Mora (2007: 265-266).

La tendenza a giocare con i diversi significati e significanti delle parole è dunque sistematica e definitoria della sua opera poetica e della sua più abbondante produzione letteraria per bambini. Non a caso, questa attenzione estrema verso la lingua definisce spesso i due ambiti poiché, come afferma Nasi, nella poesia e nella letteratura per l'infanzia:

è possibile scorgere omofonie o paronomasie che fanno improvvisamente deragliare il senso, [...] oppure vedere dentro una forma idiomatica o in una metafora d'uso la possibilità, con una variazione minima, di creare sovrapposizioni di piani semantici sorprendenti. [...] I poeti e i bambini giocano spesso con queste stratificazioni di senso delle parole o delle espressioni idiomatiche, togliendole, con arguzia, dal loro torpore dell'uso automatico, deformandole leggermente oppure decontestualizzandole e riattribuendo in questo modo un diverso imprevisto significato (2015: 82).

I meccanismi adottati dall'autrice per creare appunto sovrapposizioni di piani semantici inattesi presentano una grande disparità relativamente al livello linguistico sul quale agiscono (fonetico, morfosintattico, lessicale) nonché al procedimento utilizzato: sostituzione, inversione, commutazione, addizione, sottrazione. Si tratta, essenzialmente, di giochi di parole in senso stretto, come il "bisticcio" o il "doppio senso", nei quali si verifica una qualche forma di sdoppiamento (Bartezzaghi 2017: 75), sulla base, per esempio, di una qualche somiglianza tra suoni nella sequenza parlata o scritta.

In merito alla frequenza e all'importanza dei giochi linguistici nelle poesie di Fuertes, nel 1990 García-Page Sánchez affermava giustamente che:

resulta sorprendente que *una poesía que es claro ejemplo del juego continuo con el material verbal* haya sido tan desatendida por los críticos y estudiosos de la lengua literaria, quienes se han dedicado a análisis interpretativos de carácter teórico sobre la ideología de la autora, las constantes temáticas, el carácter autobiográfico de su obra o algún otro aspecto de este jaez (p. 211, corsivo nostro).

Si tratta di un aspetto sul quale non si è detto molto neppure negli ultimi anni, al punto che nello studio recente di Vila-Belda si constata che le forme sorprendenti e originali della poesia di Fuertes non sono state ancora studiate approfonditamente dalla critica (2017: 142). Partendo, dunque, da queste considerazioni e seguendo in parte gli studi realizzati da García-Page (2003, 2008), esploriamo le "parole in gioco"⁶ presenti nei versi di gran parte delle poesie raccolte in *Obras incompletas* (1975), fornendo delle possibili traduzioni delle stesse in italiano e commentando le strategie traduttive adottate sulla base delle proposte teoriche apparse negli ultimi anni (Delabastita 1996, Lladó 2002, Regattin 2009).

⁶ Adottiamo qui il sintagma "parole in gioco", che permette di eludere le ambiguità di "gioco di parole" o "gioco con le parole", indicando semplicemente che le "parole hanno i loro giochi" (cfr. Bartezzaghi 2017: 7-9).

2. Le parole in gioco e in traduzione: alcune proposte

La paronomasia, figura retorica che consiste nell'accostare due parole simili nel suono ma distanti nel significato allo scopo di creare fra esse una tensione semantica, è il meccanismo che la poetessa impiega in modo più frequente per giocare con la lingua. La non assoluta identità fonica tra i termini paronimici (antanaclasi) può spiegarsi attraverso la somma o la sottrazione di un suono, come accade nei titoli di alcune poesie raccolte nell'antologia, ad esempio: (1) *Liebre libre* (*Libera lepre*, OI), in cui la vocale "e" è sottratta alla prima parola, e (2) *Evitar levitar* (*Evitare di levitare*, OI), dove al secondo verbo si aggiunge invece la consonante "l". Come possiamo notare, questo dispositivo è facilmente riproducibile nella lingua meta grazie in questi casi alla prossimità lessicale tra spagnolo e italiano.

In altri poemi, il gioco riesce attraverso la commutazione di una vocale o di una consonante, come in (3) *Vicente* era *vidente* (*Vicente era veggente*, OI), dove la "c" del nome proprio viene sostituita dalla "d"; oppure attraverso l'inversione di sillabe tra due parole della sequenza che contengono le stesse lettere, come nei verbi *nadar/andar* (nuotare/camminare) in (4): "nos enseñaron a *nadar* antes que a *andar*" (Carne de cañón, OI). Per quanto riguarda la traduzione, nel primo caso è possibile mantenere il gioco tramite l'equivalente di *vidente* in italiano, ovvero "veggente", se si rinuncia però a addomesticare il nome Vicente (Vincenzo), conservando dunque la forma in spagnolo. In questo modo, se Vicente si pronuncia in italiano, si produce un accostamento fonetico tra le due parole – [viʧen'te] / [ved'dʒente] – in gioco. Nel secondo caso, nell'esempio (4), la traduzione che si propone: "Ci insegnarono prima a *stare in acqua* che a *stare in piedi*" perde l'inversione dell'originale, ma mantiene in un certo senso il significato di entrambi i verbi nonché il ritmo, tramite la ripetizione della forma "stare in" nelle due locuzioni preposizionali.

Nella maggior parte dei casi, la percettibilità del gioco paronomastico poggia sulla familiarità fonetica tra segni linguistici situati nella sequenza, ma può essere anche incrementata attraverso la giustapposizione, come in (5) "*vuestras cortas cartas*" (Carta, OI), o la coordinazione, come in (6) "*Ciencia y paciencia*" (Ciencia y paciencia, OI). In quest'ultimo caso, la somiglianza strutturale tra spagnolo e italiano permette di mantenere in "*Scienza e pazienza*" sia la forma che il contenuto del titolo della poesia; in (5), invece, se si vuole conservare il gioco fonetico traducendo "le vostre *corte carte*", il significato stretto di "carta" in spagnolo (lettera o comunicazione scritta) viene diluito, per così dire, nel più generico "carte" (fogli sparsi).

L'effetto incrementale di questo tipo di gioco fonetico è spesso rafforzato nelle poesie di Fuertes attraverso la ripetizione di parole identiche e di parole formalmente simili collocate su due versi, come nel seguente esempio:

- (7) *y está hecho ya polvo con el polvo / de la trilla y de la tralla* (Labrador, OI)
ormai è a *pezzi* come i *mezzi* / della *mietitura* e dell'*aratura*

Nel primo verso, Fuertes gioca con il significato della parola *polvo* (polvere) e del significato della stessa parola quando appare nella locuzione avverbiale colloquiale *estar hecho polvo*, che significa essere abbattuto dalla stanchezza, le preoccupazioni o la salute (DLE 23^a ed). Nel secondo verso, l'autrice opera una commutazione delle vocali "i" e "a" tra le parole *trilla* (trebbiatura) e *tralla* (frusta), producendo un bisticcio. Si assiste dunque a un doppio gioco fonetico e semantico. La proposta di traduzione riesce a mantenere il senso veicolato dai due versi relativamente alla fatica del contadino che lavora la terra (vedasi il titolo della poesia, *Labrador*, ovvero, contadino che ara la terra). In questo caso, la scelta di "pezzi" e di "mezzi" permette di riprodurre il gioco paronimico e di trasferire il significato della locuzione spagnola *estar hecho polvo* nell'espressione italiana "essere a pezzi". Mentre "mezzi" si avvicina foneticamente a "pezzi", fa anche riferimento all'insieme degli strumenti di lavoro dell'agricoltore, usurati, che vengono naturalmente assimilati al contadino e al suo stato di stanchezza grazie alla similitudine "come i mezzi". Nel secondo verso, inoltre, il posizionamento vicino di "mietitura" e di "aratura" produce un'allitterazione che ricrea il gioco fonetico originale con materiale diverso.

Nelle poesie di Gloria Fuertes, i paronimi possono anche fare parte di strutture sintattiche identiche distribuite in versi parallelistici, come nell'esempio che segue, dove i termini bisillabi (*ojos*, *hijos*, *hojas*) nella forma ripetuta "con los/sus", presentano una rima imperfetta in consonanza (vocali diverse e consonanti identiche):

- (8) me preguntan los hombres con los *ojos*,
las madres me preguntan con sus *hijos*
los árboles me insisten con sus *hojas* (Miradme aquí, OI).
mi chiedono gli uomini con gli occhi *fissi*
le madri mi chiedono con i *figli*
gli alberi mi ripeton con le *foglie*

Nella traduzione si è deciso di togliere il possessivo negli ultimi due versi per ottenere maggiore fluidità. La ripetizione della consonante occlusiva velare sorda /x/ è sostituita nella versione in italiano da /f/, fricativa labiodentale sorda, nelle parole situate alla fine dei versi; nel primo verso però, si è aggiunto un elemento nuovo, l'aggettivo "fissi", un espediente che

permette non solo di conservare *ojos* (occhi) per poter mantenere il senso dell'originale, ma anche di avvicinare il primo verso ai successivi da un punto di vista fonetico, tramite la sillaba 'fi-' associata in modo più scorrevole a "figli" e poi "foglie". Attraverso la permutazione delle sillabe in queste due parole, si mantiene sia il gioco fonetico sia il senso dei versi.

In altre poesie le componenti del gioco sono concatenate fino a simulare una reduplicazione paronimica (García-Page 2003: 169). Quando questi elementi, che si presentano senza alterare l'ordine consecutivo in cui sono disposti, vengono distribuiti in versi differenti, la poetessa adotta una forma speciale di anadiplosi, figura retorica che consiste nella ripresa di una parola per dare maggior efficacia all'espressione, il cui effetto è simile a quello ottenuto quando si cerca di correggere o precisare un concetto:

- (9) inmóviles, idiotas *parecemos*,
perecemos de sed bebiendo vino (Nos muerden las cadenas, OI)
 immobili, idioti *appariamo*,
periamo di sete bevendo vino

In questo caso, in cui si assiste alla permutazione di vocali all'inizio delle sillabe dei verbi principali, è possibile realizzare un'operazione simile nella lingua meta sfruttando l'equivalenza semantica e la somiglianza formale tra i verbi *parecer/perecer* in spagnolo e i verbi "apparire/perire" in italiano.

La volontà di giocare con il materiale linguistico è dunque costante in Fuertes, specie se l'intenzione è quella di dotare i versi di una certa ironia per celare la critica o la denuncia delle disparità sociali. In questo senso vanno notati altri artifici basati sulla paronomasia, quali l'incremento progressivo (10, 11) e la falsa etimologia (12), che l'autrice elabora con la volontà di passare rapidamente da un significato a un altro, sovrapponendo referenti e piani semantici molto diversi, in modo sorprendente:

- (10) Tanta pata y ningún *brazo* / ¡qué *bromazo*! (brazo > br'om'azo, El ciempiés yé-yé, OI)
 Tutte gambe e poche *braccia* / Che *battutaccia*!
- (11) *date* el *bote* con *estrambote* ('da' te > bote > 'estram'bote, El ornitorrinco, OI)
fai il *botto* con lo *strambotto*
- (12) *Cristo, cristal* purísimo (Cristo, OI)
Cristo, cristallo purissimo

In (10) si riesce a riprodurre il gioco paronimico tramite la sostituzione e l'incremento della sillaba iniziale (bra > battuta), mantenendo il significato dell'originale *broma* (battuta o

scherzo) e utilizzando il suffisso -azo/-accia con simile valore semantico in entrambe le lingue, anche se in spagnolo, oltre al significato peggiorativo che condivide con la forma italiana, il suffisso ha anche un valore aumentativo.

Nel secondo esempio si restituisce bene l'artificio basato sull'incremento a partire da "botto > strambotto"; tuttavia, l'espressione informale "fai il botto" (compiere un'azione notevole, che ha un forte effetto), che traduce l'espressione spagnola *date el bote* (andare via rapidamente), altrettanto colloquiale, non permette di riprodurre il primo passaggio incrementale del testo fonte (*da -te > bote*) né di ottenere un'equivalenza semantica. La strategia riesce comunque scegliendo un materiale diverso. In (12), invece, la vicinanza strutturale e lessicale tra le due lingue permette di mantenere la falsa etimologia di "Cristo/Cristal".

In definitiva, vediamo che nelle poesie di Fuertes il gioco si basa frequentemente sulla combinazione di diverse unità lessicali identiche o quasi identiche da un punto di vista fonetico e morfologico. Si veda, nell'esempio (13), come, oltre a ripetere il verbo *valer* (valere), si alternino sui due versi: le parole *oveja/abeja*, dove permutano sia le vocali "o" e "a", sia le consonanti "b" e "v" (pronunciate in spagnolo /b/), e le parole *bala/vuela*, che differiscono soltanto nella prima sillaba (ba/vue), dato che il verbo *volar* presenta un dittongo:

- (13) la oveja vale si bala / la abeja vale si vuela (Date, OI)
la pecora vale se bela / L'ape vale se vola

Nella proposta traduttiva si privilegia la dimensione lessicale e semantica del testo fonte utilizzando le parole (sostantivi e verbi) equivalenti in italiano. In questo modo, il gioco paronimico si perde soltanto nella coppia "pecora/ape" (*oveja/abeja*), anche se le parole italiane in contrasto producono un'allitterazione della "p" e un'assonanza delle vocali "a" ed "e". La paronomasia viene riprodotta comunque senza problemi in "bela/vola", dove, come nel testo di partenza, si sostituiscono le due prime sillabe. L'effetto è simile dunque in italiano, all'interno di un componimento in cui la poetessa, attingendo a un tipo di materiale che sarà frequente nei suoi racconti per bambini popolati di animali, riesce ad accostare con arguzia parole diverse ma formalmente simili.

2.1. *Calembour, omonimia, polisemia, parodia*

Come è noto, il calembour è una freddura fondata su un gioco linguistico che risulta dalla contrapposizione o dall'accostamento, oppure dalla sostituzione in una frase nota, di parole foneticamente simili ma con significati diversi. Nel caso delle poesie di Fuertes, questo tipo di

gioco appare spesso quando il significante intero di una parola si configura a partire dalla combinazione di due o più significanti interi di parole successive o adiacenti nella sequenza linguistica. Il processo di formazione del gioco segue lo schema $A+B=AB$, come nel seguente esempio:

- (14) la guerra *no se para* / la guerra *nos separa* (A lo mejor es bueno, OI)
dalla guerra *non ci si para* / la guerra *ci separa*

I gruppi accostati sono “no se para” (non si ferma) e “nos separa” (ci separa). Da notare che il gioco è mantenuto nella lingua meta cambiando leggermente il materiale del primo verso: il sintagma coinvolto *no se para* viene riformulato attraverso “non ci si para”, che mantiene in qualche modo il senso dell’originale (la guerra che non si ferma è quella da cui non ci si para); questa scelta permette di proporre un gioco diverso sulla base dei due significati e funzioni di “ci”, avverbio e pronome, in italiano.

Non è facile, tuttavia, distinguere tra paronomasia e calembour in questi versi, dato che nella maggior parte dei casi assistiamo a una combinazione di entrambi:

- (15) Le dijo a *la vecina*: / *se avecina*... (Vicente era vidente, OI)
Disse alla *vicina*: / *s’avvicina*...

Inoltre, notiamo nei versi numerosi giochi basati sull’unione di omofoni:

- (16) El *¡ay!* porque no *hay* (¡Un ay!, OI)
L’*Eh!* Perché non *c’è*

O su casi di omofonia totale o assoluta, come nel seguente esempio di quattro versi:

- (17) Mujer *casada* / *cascada*,
en *cascada* tu pelo / sobre el seno (Casida a una casada, OI)
a) Moglie *sposata* / *cascata*,
la tua chioma *cascata* / sul seno
b) Moglie *sposata* / *sposata*,
sposata sul seno / la tua chioma.

In queste sequenze si ripetono e si alternano, da un lato, le vocali e le consonanti di parole quasi identiche, dall’altro, parole omofone e/o omografe che veicolano significati anche molto diversi. Ancora una volta l’autrice attira l’attenzione sulla discrepanza che esiste tra il piano dell’espressione e quello del contenuto, richiamando sul piano della traduzione dallo spagnolo verso l’italiano soluzioni più o meno complesse.

Per esempio, nei versi di (15) siamo di fronte a un gioco che può essere facilmente riproposto con lo stesso materiale (“vicina”/“s’avvicina”) grazie alla prossimità tra le due

lingue. In (10) è possibile riprodurre lo stesso dispositivo espressivo, ma con materiale linguistico differente nella prima parte del verso: l'interiezione *ay* in spagnolo, che denota generalmente afflizione o dolore, presenta omofonia con la forma *hay*, terza persona del verbo *haber* (esserci qualcosa); in italiano, questa forma impersonale viene tradotta letteralmente con la forma “c'è”, di conseguenza, siamo portati a trovare un'interiezione italiana che possa accostarsi formalmente. La forma “eh” inserita all'inizio del verso è simile e, inoltre, può esprimere diversi sentimenti tra cui dolore e preoccupazione, anche se con questo senso, l'interiezione dovrebbe essere letta con la pronuncia strascicata. Dato però che l'interiezione “eh!” dovrebbe rimare qui col timbro chiuso di “c'è”, andrebbe interpretata di preferenza come un rimprovero (cfr. Vocabolario Treccani, “eh”). Ad ogni modo, la strategia permette di preservare il gioco fonetico scegliendo un elemento linguistico simile, anche se cambiando il senso dell'originale: infatti, dalla preoccupazione ci si sposta alla reazione critica di fronte al non avere nulla.

Infine, nei versi di (17) gli aggettivi paronimici *casada/cascada* (sposata/distrutta o rovinata) sono posizionati su due versi, uno dei quali è costituito dalla singola parola, mentre il terzo verso riprende la forma *cascada*, che presenta omonimia con l'aggettivo precedente e il cui equivalente in italiano è “cascata”, sostantivo che ha anche due significati diversi. In questo caso ci sono due possibili soluzioni traduttive, sapendo che nel primo verso si è obbligati in qualche modo a tradurre *casada* con il termine “sposata”, non trovando altre alternative valide. Dunque, in (a) è possibile utilizzare l'equivalente “cascata” e inserire la parola nel secondo verso, con il significato di “caduta o atto del cadere”, e nel terzo, con quello di “precipitare di una massa d'acqua”, da interpretarsi in senso figurato. Nonostante questa scelta possa funzionare formalmente, non è soddisfacente se si interpreta che la donna “sposata” è “cascata” (caduta) e che la sua chioma poggia sul seno come una “cascata” (di capelli). Nel primo caso, siamo di fronte a un'espressione familiare la cui interpretazione nel cotesto porta alla comicità; nel secondo, la metafora sui capelli appare troppo implicita per cui la resa è un po' forzata. Non potendo riprodurre *casada* se non con l'equivalente italiano “sposata”, l'alternativa nella proposta (b) è quella di far fruttare il gioco fonetico partendo da questa parola, attraverso “spossata” e “spostata”, riuscendo, nonostante il cambio di significato, ad avvicinare la traduzione al testo originale. In ogni caso, “spostata”, sebbene indichi movimento, non può arrivare pienamente a veicolare la metafora della cascata di capelli che denota movimento verso il basso.

Quando Fuertes elabora un gioco basato sulla molteplicità di significati di un termine fornisce alcune chiavi per svelare l'equivoco, si tratta per lo più di parole con apparenti

connotati semantici evidenziate nel testo tramite virgolette. Questa forma di procedere è frequente nel caso in cui i termini dilogici appartengano a frasi fatte o proverbi, come nel seguente esempio:

- (18) *hágase mi voluntad* así en la *mina* / como en el “*lapicero*” (Oración para ir tirando, OI).
che sia fatta *la mia volontà* come nella *mina* / così nella “*matita*”

Vediamo come il contenuto della preghiera *Padrenuestro* (*Padre nostro*) viene alterato, in primo luogo, dalla sostituzione dell’aggettivo possessivo di seconda persona singolare *tu/tua* per quello della prima *mi/mia*, che pare riferirsi alla volontà dell’io poetico. In secondo luogo, dall’inserimento per sostituzione di nuovi elementi lessicali: *mina*, che appare al posto di *tierra* (terra) e *lapicero*, al posto di *cielo* (cielo). La prima parola è particolarmente complessa poiché può significare, in spagnolo come in italiano, “luogo in cui lavora il minatore”, “ordigno esplosivo” e “sottile cilindro di grafite all’interno di una matita”. Se nel primo verso la parola sembra alludere al primo significato, quello di “miniera”, l’associazione nel secondo con *lapicero* (matita), lo restringe a “cilindro di grafite”, sottintendendo che la volontà dell’io, che prende il posto del signore, debba manifestarsi nel luogo dove lavorano i più deboli e nello strumento che utilizza il poeta per scrivere. Ancora una volta, la vicinanza tra le due lingue permette di trasferire agevolmente in italiano questo artificio che poggia sulla polisemia di “mina”.

La dilogia è uno dei tanti componenti dei giochi linguistici che appaiono in queste poesie. Nel caso che segue, insieme alla sillessi, figura che consiste nell’uso di una parola in senso sia letterale sia figurato, la poetessa ricorre anche alla falsa etimologia e al calembour:

- (19) que esté amor-Amor a lo suyo amando,
que esté verde o azul
que no esté *amorado*
que esté suelto
a su caer
liberado (Difícil, OI)
che stia *amor-Amore* a suo modo amando,
che sia verde o blu
che non sia *violato*
che sia slegato
nella caduta
liberato [...]

Il significato più immediato della parola *amorado* (violaceo) è quello di un colore simile a *morado*, tra il viola e il porpora; ma, la forma racchiude in sé altre due parole di significato diverso e che si sommano: il sostantivo *amor* + verbo al participio *atado* (amore + legato). Il primo significato di *amorado* allude dunque al terzo colore possibile, dopo il

verde o il blu, dell'amore personificato; il calembour indica invece che il colore dell'amore non solo è violaceo, il che fa pensare a un livido, ma che è anche legato o annodato, e dunque non libero, un'interpretazione che viene rafforzata dagli aggettivi *suelto* e *liberado* dei versi successivi. Se *amoratado* (livido nero) può essere inteso come una gamma di colore attraverso la relazione con altri colori copresenti nel testo, esso può anche essere interpretato come una combinazione di *amor* y *atado* (amore legato) in opposizione a *amor suelto* o *amor liberado* (sciolto, liberato), dando così luogo alla lettura: “que no esté *amor atado* / que esté (*amor*) *suelto*...”. Per quanto riguarda la traduzione, se si vuole tenere conto di questa sovrapposizione semantica, appare necessario trovare una qualche forma linguistica che, come *amoratado*, possa racchiudere in sé entrambi i significati in gioco, ovvero, colore + stato non libero dell'amore. A questo punto, si propone l'aggettivo “violato”, che deriva dal colore viola e che comprende questa forma nella sua morfologia, potendo così accostarsi al colore violaceo dell'originale; d'altra parte, anche se il participio “violato” non veicola lo stesso significato di “legato”, può rendere l'idea di un amore aggredito, forzato e in qualche modo non libero.

In altri casi si assiste alla manipolazione, da parte dell'autrice, di espressioni della lingua parlata, di proverbi, di testi letterari o di testi religiosi, che si inseriscono nei versi come intertesti, talvolta in chiave parodica. L'elemento manipolato può far parte di locuzioni e detti colloquiali, come in (21) e (22), ad esempio:

(20) y alguna *llamarada* telefónica (Nada de suicidarse, OI)
e qualche *fiammata* telefonica [...]

(21) entre *citas* y *flautas* salen caros (Os habéis fijado, OI)
tra un appuntamento e l'altro costano [...]

Nel primo esempio, tramite l'addizione della sillaba -ra- si altera la forma e il significato della parola *llamada* (chiamata), usata nella collocazione *llamada telefónica* (chiamata telefonica), per arrivare a *llamarada* (fiammata). Per via di questa aggiunta la parola cambia significato e una banale azione quotidiana, chiamare per telefono, si associa a un'azione che fa pensare al fuoco, a un'azione improvvisa, ma anche, in senso figurato, a una manifestazione impetuosa di sentimento o di entusiasmo. Nel secondo caso, Fuertes cambia una delle parole (*pitos*) della nota locuzione avverbiale colloquiale *entre pitos y flautas*, d'uso frequente in spagnolo per giustificare che una determinata cosa non è stata fatta per diverse ragioni. L'autrice sostituisce dunque *pitos* (fischietti) con *citas* (appuntamenti), due parole

formalmente simili, il che permette di mascherare meglio lo scambio, per riferirsi agli appuntamenti d'amore, 'costosi', che l'io poetico cerca in vano.

Se il primo gioco può essere riprodotto senza problemi grazie all'equivalenza semantica delle parole in gioco nelle due lingue, nonché alla vicinanza fonetica tra "chiamata" e "fiammata", diverse per un'unica sillaba, il secondo risulta più complesso nella misura in cui non è facile trovare una locuzione equivalente sul piano strutturale e semantico. Per questa ragione, la strategia adottata è quella di tradurre con materiale diverso tralasciando il gioco linguistico; la sostituzione di "appuntamento" per "cosa" nell'espressione di uso frequente "tra una cosa e l'altra" permette di trasporre in modo efficace il senso del testo fonte.

Come si accennava in precedenza, l'espressione o la parola manipolata sottilmente tramite l'addizione, la sottrazione o la sostituzione di poche vocali o consonanti appartiene in diverse occasioni a un testo letterario. In questi casi, affinché il gioco riesca è fondamentale che il lettore conosca il testo che viene parodiato; nell'esempio che segue, l'intertesto è "La princesa está triste, ¿qué tendrá la princesa?", primo verso della celebre *Sonatina (Prosas profanas y otros poemas, 1896)* di Rubén Darío:

- (22) La *cipresa* está triste, ¿qué tendrá la *cipresa* (Homenaje a Rubén Darío, OI)
La cipressa è triste, che avrà la cipressa?

La parola del testo originale *princesa* (principessa) viene sostituita da *cipresa* (cipressa), che vi si accosta foneticamente,⁷ ma che ha un significato completamente diverso. Inoltre, *cipresa* è una parola inventata dall'autrice per forzare la relazione *in absentia* con *princesa*, non vi è infatti una forma femminile per *ciprés* o cipresso, il che obbliga il lettore a rileggere e interpretare questo noto incipit all'interno di un nuovo contesto.

2.2. Oltre i versi

Fino a ora la riflessione sulla traduzione dei bisticci e dei calembour presenti nell'opera poetica di Fuertes si è incentrata su versi e singole frasi, senza considerare il contesto più ampio delle poesie in cui appaiono. È chiaro che per comprendere quale sia il ruolo del gioco paronimico o dello sdoppiamento semantico all'interno del testo e per adottare strategie di traduzione efficaci dal punto di vista formale e degli effetti di senso, è necessario andare oltre il verso. Di seguito accenneremo soltanto a una delle poesie di *Obras incompletas*, "Nota autobiográfica", per poter avanzare alcune riflessioni in merito. Questo è uno dei testi

⁷ Da un punto di vista formale, si sottrae la sillaba prin- e si aggiunge la 'r' nella terza sillaba -pe-/-pre-.

autobiografici più noti dell'autrice e, come affermava lei stessa in modo autoironico in un'intervista: "es el primer poema donde os cuento el rollo de mi vida".⁸

Nota biográfica

1 Gloria Fuertes nació en Madrid
 2 a los dos días de edad,
 3 pues fue muy laborioso el parto de mi madre
 4 que si se descuida *muere por vivirme*.
 5 A los tres años ya sabía leer
 6 y a los seis ya sabía mis labores.
 7 Yo era buena y delgada,
 8 alta y algo enferma.
 9 A los nueve años *me pilló un carro*
 10 y a los catorce *me pilló la guerra*;
 11 a los quince se murió mi madre, se fue
 12 [cuando más falta me hacía.
 13 Aprendí a regatear en las tiendas
 14 y a ir a los pueblos por zanahorias.
 15 Por entonces empecé con los amores
 16 –no digo nombres–,
 17 gracias a eso, pude sobrellevar mi juventud
 18 [de barrio.
 19 Quise ir a la guerra, *para pararla*,
 20 pero me detuvieron a mitad del camino.
 21 Luego *me salió una oficina*,
 22 donde trabajo como si fuera tonta
 23 –pero Dios y el botones saben que no lo soy–.
 24 Escribo por las noches
 25 y voy al campo mucho.
 26 Todos los míos han muerto hace años
 27 y estoy más sola que yo misma.
 28 He publicado versos en todos los calendarios,
 29 escribo en un periódico de niños,
 30 y quiero comprarme a plazos una flor natural
 31 como las que le dan a Pemán algunas veces.

Nota biografica

1 Gloria Fuertes nacque a Madrid
 2 a soli due giorni d'età,
 3 fu molto laborioso il parto di mia madre
 4 che per poco *muore per vivermi*.
 5 A soli tre anni sapevo già leggere
 6 e a sei sbrigavo le faccende di casa.
 7 Io ero buona e magra,
 8 alta e un po' malata.
 9 A nove anni *mi investì un'auto*
 10 a quattordici *mi investì la guerra*;
 11 a quindici anni persi mia madre, se ne andò
 12 [quando più bisogno ne avevo.
 13 Imparai a contrattare nei negozi
 14 e a comprare carote nei paesi.
 15 Fu allora che iniziai con gli amori
 16 -non farò nomi-,
 17 ma grazie a questo, sopportai un'adolescenza
 18 [di quartiere.
 19 Volevo andare in guerra, *per fermarla*,
 20 però mi bloccarono a metà strada.
 21 Poi *mi spuntò un ufficio*,
 22 dove lavoro come una scema,
 23 - ma Dio e i bidelli sanno che non lo sono -.
 24 Scrivo di notte
 25 e spesso vado in campagna.
 26 I miei sono morti anni fa
 27 e ora sono più sola di me stessa.
 28 Ho pubblicato versi in tutti i calendari,
 29 scrivo in un giornale per bambini,
 30 e voglio comprarmi a rate un fiore naturale
 31 come quelli che talvolta danno a Pemán.

Per questa poesia, la linea traduttiva scelta è stata quella di ricreare l'apparente oralità e spontaneità di chi racconta i momenti più salienti della propria vita, mantenendo il più possibile le strutture sintattiche del testo originale, anche a costo di forzare talvolta la lingua d'arrivo. Ad esempio, nel verso 4, Fuertes utilizza la forma pronominale *vivirme*, che non è normativa in spagnolo, con il senso di *darme vida* (darmi vita); questa forma è retta dal verbo *muere*, seguito dalla causale *por vivirme*, che avvicina le parole da un punto di vista fonetico, creando però un forte contrasto tra i due verbi sul piano semantico: il pronome clittico *-me* in *vivere* produce dunque una dicotomia tra 'madre-morte' e 'vita-io' nello stesso verso.

La proposta di traduzione cerca di equilibrare queste varianti in una frase il più scorrevole possibile all'interno di un'enumerazione incalzante di fatti più o meno drammatici.

⁸ Vedasi l'intervista: <https://www.youtube.com/watch?v=uPp3EYISXfY> (ultimo accesso: 20/07/2017).

Il costrutto “per poco” racchiude in sé il senso di emergenza di *descuidar* (non fare attenzione), e dà luogo un’allitterazione attraverso la ripetizione di “p”: “per poco muore”, “per vivermi”. Ovviamente, “muore per vivermi” non è l’unica traduzione possibile né forse la più elegante; ad ogni modo, il valore causale di *por* e il particolare accostamento tra morte e vita, nonché la forma fortemente incentrata sull’io nel verbo pronominalizzato, sono elementi che vanno mantenuti.

Significativo è anche l’uso polisemico del verbo *pillar* nei versi 9 e 10 nella forma ripetuta e colloquiale “me pilló”, che accenna, rispettivamente, a un incidente di traffico e al fatto che la guerra (civile) sia sopraggiunta in modo imprevisto e brutale nella vita della poetessa. In questo caso, il verbo “investire”, anch’esso polisemico anche se più formale, permette di mantenere lo stesso significato dei versi del testo di partenza, evitando i più connotati sul piano diafasico ma meno versatili “pigliare” o “prendere sotto”.

È importante dunque sottolineare la necessità, nel processo traduttivo, di tenere conto delle due dimensioni che convivono in questo tipo di testi. Da un lato, i giochi fonetici e semantici collocati qua e là nella poesia e che possono essere tradotti adottando fondamentalmente, come abbiamo visto, strategie di traduzione di un gioco con lo stesso gioco nella lingua di arrivo, con lo stesso gioco basato su materiale diverso o persino con un gioco differente, sempre e quando ciò sia possibile. Ad esempio, in “quise ir a la guerra, *para pararla*” (verso 19), Fuertes sfrutta la somiglianza fonetica tra la preposizione *para* e il verbo *parar*, incrementato dal pronome riferito alla guerra. In italiano, a partire dalla preposizione “per”, se si vuole mantenere l’allitterazione consonantica, è possibile scegliere “parare” (“per pararla”) che però sembra forzato; l’alternativa è quella di ignorare l’artificio fonetico: “per fermarla”.

D’altro canto, bisogna tenere conto del ritmo, delle rime, della musicalità del testo, nonché di tratti carichi di senso, quali la ripetizione o il registro adottato – molto formale in certi casi, estremamente colloquiale in altri –, che in combinazione con le parole in gioco veicolano la personale visione del mondo dell’autrice.

Conclusione

In questo contributo si è cercato di mostrare come Gloria Fuertes utilizzi consciamente il codice linguistico e le regole che lo governano per invitare il lettore ad attivare la propria conoscenza della lingua e la propria cultura linguistica (González Ruiz 2006; Pano Alamán 2012). I numerosi giochi linguistici di primo livello (Bartezzaghi 2017: 69-70) presenti nelle sue poesie, quali l’alterazione della forma grafica di molte parole, la falsa etimologia, la

paronomasia attraverso la sottrazione, l'addizione o la commutazione di vocali e consonanti, la manipolazione di locuzioni e di unità fraseologiche e la polisemia, permettono alla poetessa di sdoppiare i significati delle parole portando chi legge a individuarne i doppi sensi e a reinterpretarle in base a nuove coordinate.

La produzione e l'interpretazione del gioco verbale richiede dunque l'attivazione delle competenze metalinguistica e metapragmatica del lettore, ovvero la capacità di stabilire relazioni tra il messaggio e il suo contesto d'uso (Reyes 2002). L'attenzione verso il contesto locale in cui si produce uno sdoppiamento di significati impegna queste competenze che ci permettono, prima, di riesaminare rapidamente il codice (relazioni tra significato-significante), e dopo, di capire se ci sia un qualche tipo di violazione del principio di cooperazione di Grice (1975) – in particolare, delle massime di qualità e di quantità – quando si sovrappongono diversi referenti semantici e molteplici effetti di senso.

Dal punto di vista della traduzione, le parole in gioco che appaiono nei versi di Fuertes invitano il traduttore ad attivare le sue competenze metalinguistica e metapragmatica su due codici linguistici e su due culture, quella spagnola di partenza e quella italiana di arrivo. In primo luogo, bisogna individuare nel verso l'eventuale incongruenza provocata, ad esempio, dallo spostamento di una vocale o una consonante o dalla sostituzione di una sillaba, con il conseguente cambiamento di significato delle parole coinvolte; in secondo luogo, va risolta l'incongruenza generata dalla violazione delle massime tramite il processo di inferenza pragmatica, arrivando in questo modo all'apprezzamento del gioco nel contesto specifico in cui appare. La traduzione richiede infatti l'identificazione dei dispositivi linguistici che sottostanno alla base del gioco nel testo poetico di Fuertes, il cui obiettivo è quello di creare effetti di senso inattesi (e talvolta beffardi) che permettono di ribaltare la realtà e denunciare la mancanza di libertà e la miseria culturale del periodo storico in cui scrive. A questa identificazione segue la necessaria ricerca di forme linguistiche che consentano di rigiocare *con* le parole nella lingua-cultura meta senza troppo allontanarsi dalle "stravaganze" (García-Page 2008) del testo di partenza.

Bibliografia

- Bartezzaghi, S. (2017). *Parole in gioco. Per una semiotica del gioco linguistico*, Milano: Bompiani.
- Delabastita, D. (1993). *There's a Double Tongue. An Investigation into the Translation of Shakespeare's Wordplay*, Amsterdam: Rodopi.
- García-Page, M. (1990). "Juegos lingüísticos en Gloria Fuertes", *RILCE: Revista de filología hispánica*, vol. 6, n. 2: 211-243.

- García-Page, M. (2003). *El juego de palabras en la poesía de Gloria Fuertes*. Madrid: UNED.
- García-Page, M. (2008). “Notas sobre la creatividad léxica: acrónimos, pseudoacrónimos y otras extravagancias léxicas en la poesía de Gloria Fuertes”, en Álvarez Tejedor, A. (coord.) *Lengua viva: estudios ofrecidos a César Hernández Alonso*, Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 363-372.
- González Ruiz, R. (2006). “De la lingüística intuitiva a la lingüística reflexiva: alcances y límites de la cultura lingüística implícita en la lengua española”, en González Ruiz, R., Casado Velarde, M. y Esparza Torres, M. Á. (eds.), *Discurso lengua y metalenguaje. Balance y perspectivas*, Hamburg: Buske, pp. 121-157.
- Lladó, R. (2002). *La paraula revessa: estudi sobre la traducció dels jocs de mots*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Monje, M. P. (2007). *El humor en la poesía de Gloria Fuertes*. Tesis doctoral. Universitat Rovira i Virgili.
- Nasi, F. (2015). *Traduzioni estreme*, Macerata: Quodlibet.
- Pano Alamán, A. (2012). “Funciones metalingüísticas y dobles lecturas del código”, in *Metalinguaggi e metatesti. Lingua, letteratura, traduzione*, Roma, AISPI-Instituto Cervantes, pp. 1-14.
- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española (DLE)*, <http://dle.rae.es/>
- Regattin, F. (2009). *Le Jeu des mots. Réflexions sur la traduction des jeux linguistiques*, Emil: Bologna.
- Reyes, G. (2002). *Metapragmática, lenguaje sobre lenguaje, ficciones y figuras*, Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Rodrigo Mora, M. J. (2007) “Debating the function of language in poetry: Meta-textual musings in the Spanish 50s generation”, in Miller, D. R., Turci, M. (eds.) *Language and Verbal Art Revisited. Linguistic Approaches to the Study of Literature*, London: Equinox, pp. 253-270.
- Treccani (2014). *Il vocabolario della lingua italiana*, <http://www.treccani.it/vocabolario/>
- Vila-Belda, R. (2017). *Gloria Fuertes: Poesía contra el silencio. Literatura, censura y mercado editorial (1954-1962)*, Madrid: Iberoamericana.

**Biodiversità, paesaggi adattativi, svincoli. Pratica
della traduzione à *contrainte* con Perec, Prévert, Queneau
e Vian, e alcune conseguenze per una didattica della traduzione**

Fabio Regattin
Università di Bologna

I paragrafi che seguono sono destinati a una doppia riflessione sulla pratica e sulla didattica della traduzione – con un interesse particolare, com’è ovvio, per la traduzione dei giochi di parole e più specialmente dei testi costruiti a partire da un vincolo formale esplicito.¹ La riflessione è doppia perché due sono state le occasioni che l’hanno generata: il seminario di traduzione dal francese pensato per *GiorGio* e, a distanza di qualche mese, nell’aprile del 2017, un altro seminario, tenuto questa volta al “Translator’s Café” della Fiera del libro per ragazzi di Bologna e dedicato anch’esso alla traduzione dei giochi di parole.² I risultati ottenuti nei due momenti, e sui quali torneremo a breve, ci hanno spinto ad applicare alla traduzione – speriamo con qualche pertinenza – due concetti tratti dalla biologia: quello, più familiare, di *biodiversità* e quello, forse meno noto, di *paesaggio adattativo*. È alla luce di questi due concetti che intendiamo proporre alcuni suggerimenti per una pratica e una didattica della traduzione dei giochi di parole. Il testo seguirà una scansione in due momenti. Descriveremo per prima cosa i due seminari, i testi su cui i partecipanti hanno lavorato e i risultati ottenuti; in un secondo momento, proveremo a riflettere su questi risultati – e su come sia possibile, eventualmente, migliorarli – a partire dai due concetti sopra citati.

1. I due seminari

1.1. Pubblico e svolgimento

I seminari che costituiscono la base della nostra riflessione si sono tenuti in due momenti distinti: la giornata *GiorGio*, nel novembre del 2016, e il Translator’s Café della Fiera del libro per ragazzi di Bologna, nell’aprile del 2017. Sia il pubblico dei due incontri, sia le

¹ Il termine “vincolo” va qui inteso come traduzione del francese *contrainte*, e più in particolare dell’uso che ne fa l’Oulipo, Ouvroir de Littérature Potentielle; si tratta di una regola formale di costruzione del testo che riduce l’ampiezza delle scelte a disposizione dell’autore al fine di favorirne la creatività. Un esempio classico è *La Disparition* di Georges Perec, testo scritto interamente senza la lettera *e*, di gran lunga la più comune in francese.

² Desidero ringraziare la collega Simona Mambrini per avermi consentito di parlare e di lavorare con i presenti in questa seconda occasione.

modalità di realizzazione dei seminari differivano notevolmente – motivo per cui potrà risultare utile una breve descrizione del loro svolgimento.

Nel primo caso il seminario, della durata di un'ora, era stato preceduto da diversi interventi teorici, volti a contestualizzare la traduzione dei giochi di parole e a fornire elementi di riflessione generali; il seminario era inoltre specialmente dedicato alla traduzione dal francese verso l'italiano, e si svolgeva parallelamente ad altri due incontri, pensati per coppie linguistiche diverse. I partecipanti (una ventina, tutti studenti, laureandi o neolaureati dei corsi di laurea triennale o magistrale in essere presso le scuole di Lingue e Letterature, Traduzione e Interpretazione o di Lettere e Beni Culturali dell'Università di Bologna) avevano dunque *scelto* di partecipare al seminario francese-italiano; possiamo pensare che avessero una conoscenza previa delle due lingue implicate e che fossero interessati a lavorare proprio su questa coppia linguistica.

In un primo momento del seminario, è stata data la possibilità di scegliere, tra quattro alternative, un testo su cui lavorare in gruppi di 2-5 persone. I testi disponibili erano i seguenti: una breve riscrittura di *Moby Dick*, tratta dal romanzo lipogrammatico *La Disparition* di Georges Perec; l'incipit del testo teatrale *Série blême* di Boris Vian, interamente redatto in alessandrini e in argot; la poesia *L'amiral Larima* di Jacques Prévert; *Olfactif*, uno dei 99 *Exercices de style* compilati da Raymond Queneau nel volume omonimo. Gli estratti erano i seguenti:

1. “Moby Dick! L’animal d’Astaroth, l’animal du Malin. Son grand corps blanc qu’un vol d’albatros partout, toujours, accompagnait, faisait, aurait-on dit, un trou au mitan du flot, un noyau blanc sur l’horizon azur, qui vous fascinait, qui vous attirait, qui vous horrifiait; trou sans fond, ravin blanc, sillon fulgurant d’un courroux virginal, couloir qui conduisait à la mort, puits vacant, profond, lacunal, vous aspirant jusqu’à l’hallucination, jusqu’au tournis! Huis blanc d’un Styx plus noir qu’aucun goudron, tourbillon blafard du Mälstrom! Moby Dick! [...] Il vit Moby Dick avant tous, un matin. Il faisait clair; nul courant, nul mouton; l’aplani flot paraissait un tapis, un miroir. Blanc sur l’horizon lapis-lazuli, Moby Dick soufflait. Son dos faisait un mont nivial, brouillard blanc qu’un vol d’albatros nimbaît” (Perec 1969).

2. **James Monroe:** Machin, c’est le jourdé le moins toc de ma vie / Je satisfais enfin ma glandilleuse envie / De venir m’entifler dans ce coinstot perdu / Pour y fuir tout un tas de pauvres lavedus / Oui, rien qu’à reluquer les blancs lolos de l’Alpe / Je suis près de guincher une java du scalpe. // **Machin:** Hm... // **James:** Mais tu es muet, mon adjuteur fidèle / Ah, ma boule à vrai dire est pleine de ficelle / J’ai tant marné depuis des berges révolues / Que je dois m’enfiler du sirop de tolu / Va, Machin, m’en quérir un bon guindal solide (Vian 1954).

3. L’amiral Larima / Larima quoi / la rime à rien / l’amiral Larima / l’amiral Rien (Prévert 1946).

4. Dans cet S méridien il y avait en dehors de l'odeur habituelle, odeur *d'abbés, de décédés, d'œufs, de geais, de haches, de ci-gîts, de cas, d'ails, d'aime haine au pet de culs, d'airs détestés, de nus vers, de doubles vés cés, de hies que scient aides grecs*, il y avait une certaine senteur de long cou juvénile, une certaine perspiration de galon tressé, une certaine âcreté de rogne, une certaine puanteur lâche et constipée tellement marquées que lorsque deux heures plus tard je passai devant la gare Saint-Lazare je les reconnus et les identifiai dans le parfum cosmétique, fashionable et tailloresque qui émanait d'un bouton mal placé (Queneau 1947; il corsivo è nostro).³

Ogni estratto, nella prima parte del seminario, è stato contestualizzato e rapidamente descritto; un'attenzione particolare è stata dedicata agli aspetti formali: lipogramma per (1); metro, rima e uso di un linguaggio volutamente gergale e volgare per (2);⁴ costruzione del testo a partire da un bifronte senza coda⁵ per (3); riferimenti olfattivi, certo, ma soprattutto presenza di una serie di *à peu près* a partire dalla recitazione dell'alfabeto (in *corsivo* nella citazione) per (4). Dopo la contestualizzazione, i gruppi hanno lavorato alla traduzione scelta, sotto la supervisione dell'autore di queste righe, per una trentina di minuti; l'ultima parte del seminario è stata dedicata alla lettura dei testi ottenuti al resto del gruppo.

Il secondo incontro era dedicato, più generalmente, alla traduzione dei giochi di parole. Il pubblico era composto da studenti, frequentatori della fiera e traduttori che non necessariamente avevano una competenza linguistica, anche minima, del francese. Una prima parte dell'intervento ha fornito alcuni elementi teorici, a partire soprattutto da Delabastita 1993 e dalla sua tassonomia, delle diverse strategie adottabili per la traduzione del gioco di parole (nove in tutto, solo la prima delle quali prevede la traduzione di un gioco di parole con un altro gioco di parole⁶). Un ulteriore, importante riferimento è stato quello alla competenza

³ I riferimenti completi sono forniti in bibliografia. I due testi in versi (Vian 1954 e Prévert 1946) erano presentati con i regolari "a capo", che qui non abbiamo mantenuto per ragioni di spazio.

⁴ Abbiamo insistito in particolare sulla genetica del testo, scritto tre volte da Boris Vian: in una prima occasione, in prosa e in un francese castigato; una seconda volta, in versi ma in un francese ancora standard; infine, in versi e con uso abbondante di termini volgari o argotici (cfr. Gonzalo 2003). Ci sembra che la scelta dell'autore di considerare come definitivo proprio il terzo testo renda obbligatoria una qualche forma di riproduzione del vincolo anche in traduzione.

⁵ Diversamente dal palindromo, la cui lettura è indifferente nei due sensi (per esempio, *radar*), il bifronte dà, letto al contrario, una parola o una frase diversa (*acetone*, per esempio, diventa *enoteca*). I bifronti senza capo o senza coda sono quelli ai quali viene tolta la prima o l'ultima lettera (*serali/ilare*, *amico/cima*).

⁶ Si veda qui anche l'articolo di Marina Manfredi. Le nove strategie sono, in estrema sintesi, le seguenti. La prima (1) prevede uno schema del tipo gioco di parole → gioco di parole, fornendo al suo interno un'ulteriore suddivisione tripartita: (1a) traduzione di un gioco nella lingua di partenza con lo stesso gioco nella lingua di arrivo; (1b) traduzione di un gioco con lo stesso gioco, basato però su materiale diverso; infine, (1c) traduzione di un gioco con un gioco di parole diverso. Le categorie 2-9 fanno invece il punto sulle possibili strategie di traduzione alternative: (2) gioco di parole → non-gioco; (3) gioco → "punoid" – l'assenza del gioco di parole nel testo d'arrivo è compensata, nel medesimo luogo, da un linguaggio dotato di una connotazione di un qualche genere; (4) gioco → "zero" – il gioco di parole, assieme a tutto il suo contesto immediato, viene eliminato; (5) copia diretta – il gioco di parole è lasciato in lingua originale e inserito tale e quale nel testo d'arrivo; (6) trasferimento – con un processo simile al calco, si forza la lingua d'arrivo ad accettare un neologismo o a

traduttiva secondo Anthony Pym (1991, 1992, 2003). La definizione di Pym⁷ ci pare di particolare interesse per il suo minimalismo: vengono lasciate da parte tutte le competenze *altre* rispetto all'atto traduttivo (per esempio, la conoscenza delle lingue *source* e *target*, o la cultura generale, o le competenze professionali) e ci si concentra su ciò che caratterizza la traduzione e *solo* la traduzione. In estrema sintesi, saper tradurre significherebbe, secondo Pym, in primo luogo *saper elaborare rapidamente diverse soluzioni plausibili fronte a un problema traduttivo dato* e, in un secondo momento, *saper scegliere rapidamente (e con cognizione di causa) una di queste soluzioni*. Scopo del doppio momento dedicato alla teoria era favorire, al momento di passare alla pratica, l'emergere di soluzioni creative e "lateralì" (De Bono 1969, 1998); da qui l'insistenza sulle diverse strategie disponibili e sulla necessità di pensare a molte soluzioni possibili per un unico problema.

Solo l'ultimo quarto d'ora è stato utilizzato per una breve prova pratica. Si è scelto di lavorare su un unico testo, *L'amiral Larima*, che per la sua brevità ben si prestava a una rapida spiegazione che consentisse anche ai non-francesisti di mettersi alla prova sulla traduzione, e per la densità ludica costituiva al contempo un banco di prova decisamente complicato. Anche in questo caso, ai partecipanti è stato chiesto di lavorare in gruppo (per lo meno in coppia), così da favorire l'emergere di numerose soluzioni diverse.

Il primo aspetto della competenza traduttiva secondo Pym è così stato "distribuito", in entrambi i casi, tra più partecipanti suddivisi in gruppi (meno numerosi nel secondo caso), sperando che questa strategia favorisse la moltiplicazione delle ipotesi traduttive.

1.2. Risultati

Riporteremo qui i risultati ottenuti nel corso dei due seminari; tali risultati saranno commentati nella seconda parte del testo, in cui cercheremo di applicare alcuni concetti biologici alla traduzione, mostrandone la pertinenza per la pratica e la didattica di questa attività.

introdurre un'accezione fino a quel momento inusitata per una parola che già esiste, e si gioca su questo termine di nuovo conio; (7) addizione (non gioco → gioco) – il testo d'arrivo contiene un gioco di parole come resa di un passaggio che nel testo originale non ne contiene, molto spesso come forma di compensazione; (8) addizione ("zero" → gioco) – il testo d'arrivo contiene una o più frasi caratterizzate da un gioco di parole, che non presentano nessuna controparte diretta nel testo di partenza. Qui non è dunque solo il gioco di parole a essere creato dal nulla, ma l'intera porzione testuale che lo permette; (9) tecniche editoriali – Delabastita si riferisce a tutta la serie di paratesti (note a piè di pagina, introduzioni, e così via) che permettono a un traduttore di rendere conto di un gioco di parole per cui non è riuscito a (o non ha voluto) trovare una soluzione accettabile, o ancora di spiegare il gioco originale rispetto a quello che egli ha ricreato nel testo d'arrivo.

⁷ Che in realtà, di volta in volta, presenta piccole differenze; abbiamo cercato di trarre l'invariante delle sue definizioni prendendone tre, usate in occasioni diverse, e riassumendole.

Per il primo seminario, un elemento di interesse è costituito già dalla scelta del testo da tradurre. Tale aspetto può fornirci indicazioni sia riguardo alla fattibilità presunta della traduzione (difficilmente sceglieremo di confrontarci con un testo che riteniamo troppo complicato da rendere), sia riguardo a ciò che viene più prototipicamente considerato “gioco di parole” (difficilmente sceglieremo di lavorare su un oggetto che riteniamo poco pertinente). I partecipanti al seminario hanno costituito autonomamente cinque gruppi; di questi, due hanno scelto di lavorare su (4), due su (3) e uno su (1). Nessun gruppo ha scelto il testo di Boris Vian, del quale possiamo ritenere che sia stato considerato troppo complicato (la difficoltà potrebbe risiedere nella necessità di riprodurre metro e rima, due caratteristiche formali oggi senz’altro desuete) o poco ludico rispetto agli altri testi proposti, che mostravano senza dubbio un vincolo formale meno ambiguo. Non ci è stato possibile recuperare tutti i testi realizzati; riporteremo di seguito, preceduti da una lettera progressiva e dal numero del testo-fonte tra parentesi, quelli che abbiamo potuto ottenere dai presenti:

(a4) In questo S di mezzogiorno c’era oltre l’odore abituale, un odore di abiti, di CD e fegato, di giacca, di iella e menta e di henné, di Epicuro errante, e senti vino di zibibbo, c’era un certo odore di slanciato collo giovanile, una certa perspirazione di divisa decorata, una certa agrezza di rognà, [...].

In questo testo è certo presente il vincolo (la recitazione di un alfabeto paronimico) ma non solo il vincolo. Le condizioni di realizzazione hanno senza alcun dubbio influito sulla qualità complessiva della traduzione: i partecipanti hanno dovuto lavorare in fretta e senza alcuno strumento di supporto alla traduzione (dizionari, ricorso al Web...), come si può evincere da alcune scelte lessicali inadeguate (*perspirazione*, *agrezza*) ma giustificabili in questo contesto. Per quanto riguarda il rispetto del vincolo, nonostante alcune scelte un po’ anacronistiche (i CD, per esempio), la resa appare in molti punti adeguata e creativa (*giacca*, *iella*, *Epicuro* per *g*, *h*, *i*, *l* e in seguito *p*, *q*). Un po’ fuori luogo il verbo (*senti*), che sintatticamente non sembra legarsi al resto dell’elenco, e la presenza della *z* (*zibibbo*), assente dal testo di Queneau (un rimando ai 99 esercizi – non cento! – di cui si compone il volume?).

Il secondo esercizio è stato realizzato da un giovane studente francese, che ha deciso di lavorare in autonomia. Si tratta di un’altra traduzione di *Olfactif*; nel suo testo, scritto a mano, è sottolineata (e sarà qui indicata in *corsivo*) la successione delle diverse lettere dell’alfabeto. Anche in questo caso – e ancor più per via del lavoro solitario, e

dunque per l'assenza di correzione tra pari – sono visibili da un lato la padronanza imperfetta della lingua-target, da un altro l'impossibilità di ricorrere a strumenti di verifica:

(b4) In questo S meridionale, c'era fuori l'odore *abituale*, odore di *cinese*, odore *di* un *effetto*, come in un *giardino* dove si succeda un *accoppiamento*; la *l* delle mie lacrime, *me ne* frega. Questo odore che sento come una vecchia relazione *epistolare*. Questo odore di *culo*, l'aria buona si fa rara in questo *S*. Volevo solamente guardare la *TV* a casa mia. Posso vedere gli *uccelli* nell'aria pura... Vuoi andare più veloce per favore verso la fermata! Le pizze tagliate mi aspettano.

In questo caso (tralasciamo i comprensibili errori di italiano), l'impressione è che il vincolo non sia stato perfettamente compreso – non abbiamo infatti alcun tentativo di riprodurre la cantilena “a-bi-ci-di-e-effe...”. L'attenzione rivolta al vincolo, inoltre, pare avere oscurato tutto il resto: il lungo brano che comincia con “il y avait une certaine senteur de long cou juvénile” è interamente obliterato. Pur creativo nell'invenzione di una nuova storia in prima persona, il testo può solo difficilmente essere considerato una traduzione della sua fonte.

Due gruppi hanno deciso di lavorare sul testo di Prévert; riprodurremo subito entrambi i testi, che possono essere analizzati secondo linee simili:

(c3) Il conte Conta / conta quanto / conta niente / il conte Conta / il conte Niente.
(d3) Il tenente Nullatenente / tenente cosa / tenente niente / il tenente Nullatenente / il tenente Niente.

Aspetto piuttosto interessante, il secondo seminario ha portato alla produzione di una versione simile, l'unica che abbiamo potuto recuperare:⁸

(e3) Il tenente Nulla / tiene cosa / tiene niente / il tenente Nulla / è nullatenente.

In entrambi i seminari, nel descrivere la breve poesia di Prévert, avevamo insistito su alcuni aspetti che, a nostro avviso, la caratterizzano e ne fanno la forza. C'era in primo luogo la vittima designata del gioco, una figura di militare – non un militare qualunque, inoltre, ma un ufficiale di alto grado (con tutto ciò che questo comporta in termini di satira nei confronti dell'esercito e del potere); c'era poi il vincolo formale vero e proprio: l'intera poesia è costruita infatti a partire dal palindromo *amiral / larima*. Dopo questa

⁸ Segnaliamo che un'altra coppia di partecipanti ha detto – senza tuttavia leggere il proprio lavoro – di aver tradotto il testo basandosi sempre sul meccanismo “tenente-nullatenente”.

breve introduzione agli aspetti caratterizzanti del testo, non abbiamo fornito ai partecipanti alcuna indicazione quanto alla strategia migliore per la resa della poesia.

Nel primo seminario, in cui il tempo disponibile era maggiore, la libertà per i partecipanti è stata totale; nel secondo, abbiamo mostrato alcuni punti di partenza che ritenevamo inadeguati (“L’ammiraglio Oilgarimma”, “Il generale Elareneg”, “Il maggiore Eroiggam”, “Il capitano Onatipac”) e una traduzione “letterale e didattica” di servizio,⁹ destinata a chi non conosceva il francese, che è rimasta a disposizione dei partecipanti per tutta la durata della “prova pratica”; ricordiamo che, a questo punto, avevamo già spiegato ai presenti il funzionamento formale del testo in francese.

È interessante notare come tre testi su quattro giochino, con maggiore o minore felicità, sulla coppia “tenente-nullatenente”; solo un gruppo (c3) riesce a distaccarsene. Per quanto riguarda il tentativo di riprodurre il vincolo, ci pare essere proprio quest’ultima la soluzione più prossima al testo-fonte; (d3), in effetti, è costruita su una relazione di inclusione in presenza (tenente-nullatenente), mentre (e3) non presenta nel primo verso alcun rapporto formale esplicito (tenente-nulla), rimandando all’ultimo verso per una risoluzione; al contrario, il rapporto tra “conte” e “conta”, sebbene di tipo decisamente diverso, è immediatamente ravvisabile.¹⁰ Fronte a una maggiore aderenza – comunque relativa – al gioco originario, abbiamo tuttavia una maggiore lontananza denotativa: un conte, certo figura di potere, non fa però parte della gerarchia militare, diversamente da un tenente. Altro aspetto potenzialmente negativo, tutte e tre le traduzioni sembrano peccare un po’ nella scelta del nome: mentre “Larima” appare, al primo verso, totalmente arbitrario e trova il proprio senso solo in seguito, nomi quali “Conta”, “Nulla” o “Nullatenente” forniscono già una chiave di lettura che poi sarà solamente confermata.

Il nostro obiettivo in queste righe non è, comunque, arrivare a una classifica delle migliori o peggiori soluzioni traduttive (un aspetto comunque soggettivo, anche in questo caso), ma provare a suggerire qualche strada che, se percorsa, permetta di ottenere varianti alternative, tra le quali potrebbe celarsi una soluzione più soddisfacente per il traduttore. Ed è qui che i due concetti precedentemente citati entrano in gioco.

⁹ La traduzione veniva fornita interlinearmente rispetto al testo-fonte; entrambi i testi erano dunque costantemente presenti a tutti i partecipanti. La versione italiana fornita era la seguente (in alcuni punti veniva data una doppia versione, prima letterale e poi idiomatica): “L’ammiraglio Larima / Larima che-E che vuol dire / La rima a niente-Non vuol dire niente / L’ammiraglio Larima / L’ammiraglio niente”.

¹⁰ Che, dal punto di vista della ricezione, il rispetto del vincolo non sia necessariamente la scelta più apprezzata è dimostrato dal caldo applauso ricevuto dagli autori di (e3) alla lettura del proprio testo.

2. Biodiversità, paesaggio adattativo, traduzione

Abbiamo suggerito che alcune indicazioni utili per la pratica e la didattica della traduzione potrebbero giungere, alquanto inaspettatamente, dall'ecologia e dalla biologia. I due concetti su cui ci soffermeremo sono quelli di *biodiversità* e di *paesaggio adattativo*. In questo contesto, i due appaiono strettamente interrelati ma, per vedere come lo siano, dovremo per prima cosa fornirne una definizione.

2.1. Alcune definizioni

Termine spesso ambiguo e abusato, “biodiversità” ha un’origine recente: fu coniato (nella forma inglese *biodiversity*, crasi di *biological diversity*) nel 1985 e popolarizzato in forma scritta tre anni più tardi, nel titolo del volume omonimo (Wilson 1988). Nonostante numerose definizioni concorrenti, la biodiversità può essere definita in senso ampio come “la varietà di tutte le forme di vita, dai geni alle specie, fino ad arrivare alla scala più ampia degli ecosistemi” (Faith 2016, la traduzione è nostra). In ambito biologico, preservare la biodiversità è un vantaggio per l’ambiente nel suo complesso, poiché è proprio la variabilità delle forme di vita a garantire almeno ad alcune di esse maggiori possibilità di adattamento alle mutevoli condizioni climatiche e ambientali. Più varietà significa, in sostanza, maggiori possibilità di sopravvivenza per la vita nel suo insieme.

Questo fatto può essere meglio compreso grazie a un altro concetto: quello, forse meno noto, di paesaggio adattativo. Introdotta da Sewall Wright (1932), la metafora del paesaggio adattativo serve a illustrare il cambiamento evolutivo delle popolazioni; per quanto sia stata ampiamente messa in discussione in biologia (cfr. Pigliucci 2008: 591-592), essa mantiene un interesse per i nostri scopi. Wright chiede al suo lettore di visualizzare una popolazione all’interno di uno spazio adattativo tridimensionale, in cui i due assi orizzontali rappresentano diverse combinazioni genetiche, mentre quello verticale indica la *fitness* (ossia il livello di adattamento all’ambiente) che date combinazioni esprimono. L’universo delle soluzioni potenziali diviene così “un terreno con picchi e vallate: tutti i picchi sono adattativi ed alcuni di essi sono più alti di altri. Per sopravvivere una popolazione si deve trovare su un picco ma non ha bisogno di scalare quello più alto” (Luria *et al.* 1987).

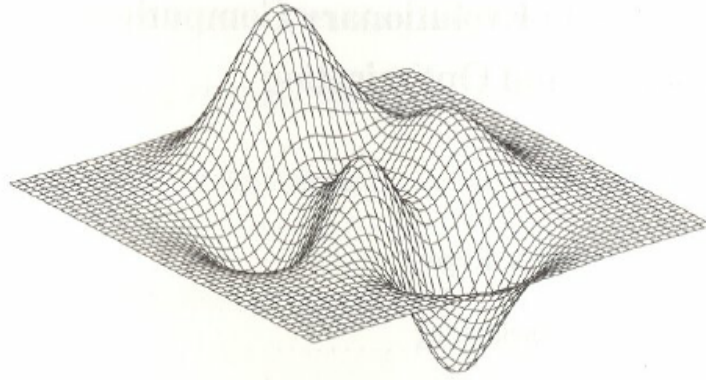


Immagine 1 – Esempio di semplice paesaggio adattativo. Si notano tre picchi e due vallate, con diversi gradi di fitness – minima sul fondo delle vallate e massima in cima al picco più alto.

Secondo Wright, la selezione naturale favorirà le combinazioni genetiche che garantiscono un migliore adattamento degli esemplari della popolazione, rappresentato da una posizione più elevata all'interno del paesaggio. Con il passare delle generazioni, le popolazioni tenderanno di conseguenza a spostarsi, all'interno dello spazio, verso il punto più alto loro concesso. Poiché la selezione tende soltanto a far aumentare la fitness, una popolazione non potrà tuttavia spostarsi da un picco più basso a uno più alto, perché per farlo dovrebbe “attraversare una valle” (ossia spostarsi verso il basso, peggiorando la propria fitness). Di conseguenza, una volta giunta a un picco relativo, per esempio quello visibile in primo piano nella Figura 1, la popolazione vi sarà per così dire “intrappolata”, e non potrà accedere al picco più alto in secondo piano.

Crediamo che un'analogia tra le idee di biodiversità e di paesaggio adattativo, così come le abbiamo sinteticamente esposte, e la pratica della traduzione possa presentare alcuni paralleli didatticamente pertinenti. È quanto cercheremo di dimostrare nel prossimo paragrafo.

2.2. Rilevanza per la traduzione dei giochi di parole

Per prima cosa, sarà necessario riagganciarsi alla nozione di competenza traduttiva secondo Anthony Pym (1991, 1992, 2003), e in particolar modo al primo dei suoi due punti, che ripeteremo qui: per tradurre in maniera adeguata, è necessario innanzitutto *saper elaborare rapidamente diverse soluzioni plausibili fronte a un problema traduttivo dato*.

Tale aspetto sembra particolarmente pertinente per quanto riguarda la traduzione dei giochi di parole, ed è legato ai due concetti ecologici che abbiamo appena visto. La parola-chiave dell'idea di Pym, in questo contesto, è “diverse” – un aspetto che possiamo facilmente legare all'idea di biodiversità, unendo quest'ultima all'idea di paesaggio adattativo.

Per capire in che modo, torniamo momentaneamente ai risultati ottenuti nel corso dei due seminari. Tra i convenuti al secondo seminario, *nessuno* ha ritenuto accettabile come tale la traduzione “di servizio” che avevamo proposto per *L’amiral Larima* (quella presentata qui nella nota n. 9); e in entrambi i seminari, *nessun partecipante*, nonostante tutti fossero stati istruiti in merito, ha pensato alla possibilità di fornire una traduzione letterale inserendo una nota o un paratesto che spiegassero il gioco originale; fatto ancora più importante, *nessun partecipante, per nessun testo* ha proposto, neanche sotto forma di ipotesi da verificare o espandere in seguito, più di una soluzione traduttiva.

Sembra dunque che, nonostante i tentativi di favorire la variabilità tramite la creazione di gruppi, sia mancata in misura notevole la capacità di elaborare *diverse* soluzioni ai problemi traduttivi posti dai testi *à contrainte*.

Metaforicamente, la nozione di paesaggio adattativo permette di capire in che misura le carenze in questa prima fase del lavoro traduttivo rischino di avere serie ripercussioni per il lavoro nel suo complesso. Quando cerchiamo soluzioni traduttive a un problema formale come quelli che ci occupano in questa situazione, non facciamo altro che piazzare dette soluzioni all’interno di uno spazio adattativo. Se ci limitiamo a ragionare su un’unica strategia (per esempio, la scelta di un gioco su *nulla/tenente* come resa per *L’amiral Larima*) potremo giungere, con il tempo, a un picco relativo: potremo senza dubbio migliorare la nostra versione di partenza, passando per esempio da un tentativo vicino a (d3) a un altro più simile a (e3), ma da un punto di vista cognitivo ci sarà quasi impossibile scendere dal picco relativo per cercare di raggiungerne un altro. Intuitivamente, tale difficoltà non sembra avere molto senso: da un punto di vista puramente razionale, se fossimo insoddisfatti della nostra traduzione potremmo ripartire da zero e cercare soluzioni del tutto diverse all’interno del nostro spazio adattativo. Un concetto comune in economia comportamentale, quello di “avversione alla perdita” (Brafman e Brafman 2009), permette tuttavia di affermare che, una volta che un traduttore abbia impiegato su un problema traduttivo un tempo relativamente lungo, passare a una soluzione completamente nuova risulterà estremamente complicato (un’indagine informale svolta tra alcuni colleghi sembra confermare questa tendenza: *vedere* una soluzione, per quanto imperfetta possa essere, fa sì che sia difficile impegnarsi davvero per trovarne di migliori).¹¹

¹¹ Questo aspetto non riguarda, ovviamente, solo i traduttori; si verifica ogniqualvolta investiamo un certo ammontare di sforzo (o una certa quantità di denaro) in un ambito determinato. A quel punto, avremo tendenza a “tenere il punto” anche quando questa scelta sia razionalmente, a tutti gli effetti, svantaggiosa.

È per questo che diviene fondamentale la nostra prima fase, che potremmo considerare come una sorta di “occupazione” dello spazio adattativo. Se riusciremo a produrre diverse soluzioni – e maggiore la loro varietà, migliore il probabile risultato finale – sarà più facile, poi, inerpicarci sui picchi più promettenti.

Alcuni rapidi esempi conclusivi permetteranno, speriamo, di sostenere il nostro punto per i due testi dei quali abbiamo fornito proposte di traduzione avanzate dai partecipanti ai seminari.

Con più tempo a disposizione, *Olfactif* potrebbe essere reso con una passabile paronimia anche in italiano:

C'erano in quell'S meridiano, oltre al solito odore, odore di apici, di effigi, lacca, iella, emmental, pioppi, guerre, esteti, uva, c'erano, dicevo, un sentore di lungo collo giovanile, un'esalazione di corda intrecciata...

Se tuttavia questa soluzione fosse impraticabile, si potrebbe pensare a un gioco analogo su altro materiale: l'elenco degli odori potrebbe allora nascondere, paronimicamente, qualcosa di diverso dalla recitazione dell'alfabeto. Una filastrocca, una canzone, una serie di proverbi? Restano aperte anche molte delle altre possibilità di azione suggerite da Delabastita, dalla rinuncia alla resa di un elemento ludico al recupero in altra zona testuale (un altro degli esercizi di Queneau, per esempio), fino alle “strategie editoriali”.

Per quanto riguarda il secondo gioco, stante la difficoltà di trovare un bifrante in italiano, si potrebbe pensare ad altre forme di permutazione: per esempio, un bifrante sillabico (è il primo caso), oppure un anagramma (come nel secondo esempio):

Il caporale Lerapoca / Lerapoca che / l'era poca o niente / Il caporale Lerapoca / Il caporale niente.
L'ammiraglio Mamigliora / Mamigliora un po' / ma migliora niente / l'ammiraglio Mamigliora / l'ammiraglio Niente.

La prima delle due soluzioni rimane insoddisfacente perché il bersaglio della satira diviene una figura non sufficientemente importante nella gerarchia militare; la seconda, invece, ci pare adeguata per tutti i lettori capaci di notare la presenza dell'anagramma, certo meno visibile rispetto a un bifrante. Sarebbe poi perfettamente possibile – e teniamo a sottolineare che questa strategia ha un'assoluta dignità, come dimostra il fatto che l'abbiamo utilizzata durante i seminari – ricorrere anche qui ad altre strategie ancora: nota a piè di pagina, traduzione letterale con spiegazione del gioco in altro luogo testuale...

Ciò che conta è che, almeno in un primo momento del lavoro, la biodiversità traduttiva è fondamentale. Molteplici soluzioni *iniziali* ci permetteranno di muoverci senza troppa fatica nel nostro paesaggio e di inerpicarci su diversi picchi adattativi, senza cadere vittime dell'avversione alla perdita. La scelta riguardo al più alto tra i picchi raggiunti sarà sempre – inutile ricordarlo – personale, motivata com'è dagli scopi che vogliamo ottenere e dalla nostra personale estetica.

Bibliografia

Testi utilizzati

- Perec, Georges (1969). *La Disparition*, Paris: Gallimard.
Prévert, Jacques (1946). “L’amiral Larima”, in *Paroles*, Paris: Le Point du Jour.
Queneau, Raymond (1947). *Exercices de style*, Paris: Gallimard.
Vian, Boris (1970). *Série blême* [1954], Paris: Christian Bourgois.

Testi citati

- Brafman, Ori e Rom Brafman (2009). *Sway. Il richiamo irresistibile dell'irrazionale*, Modena: Nuovi Mondi.
De Bono, Edward (1969). *Il pensiero laterale. Come diventare creativi*, Milano: BUR.
----- (1998). *Creatività e pensiero laterale. Manuale di pratica della fantasia*, Milano: BUR.
Delabastita, Dirk (1993). *There's a Double Tongue. An Investigation into the Translation of Shakespeare's Wordplay, with Special Reference to Hamlet*, Amsterdam: Rodopi.
Faith, Daniel P. (2016). “Biodiversity”, in Edward N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, disponibile all'indirizzo <goo.gl/nn2SWW> [consultato il 27 aprile 2017].
Gonzalo, Christelle (2003). “*Série blême*: note technique”, in Boris Vian, *Théâtre*, Paris: Fayard, 713-716.
Luria, Salvador E., Steven J. Gould e Sam Singer (1987). *Una visione della vita. Introduzione alla biologia*, Bologna: Zanichelli.
Pigliucci, Massimo (2008). “Sewall Wright's adaptive landscapes: 1932 vs. 1988”, in *Biology and Philosophy* n. 23(5), 591-603.
Pym, Anthony (1991). “A definition of translational competence, applied to the teaching of translation”, in Mladen Jovanovic (ed.), *Translation: a Creative Profession. 12th World Congress of FIT. Proceedings*, Beograd, Prevodilac, 541-546.
----- (1992). *Epistemological Problems in Translation and its Teaching*, Calaceite: Caminade.
----- (2003). “Redefining translation competence in an electronic age. In defence of a minimalist approach”, in *Meta* n. 48(4), 481-497.
Wilson, Edward O., ed. (1988). *Biodiversity*, Washington: National Academies Press.
Wright, Sewall (1932). “The roles of mutation, inbreeding, crossbreeding and selection in evolution”, in Donald F. Jones (ed.), *Proceedings of the Sixth International Congress of Genetics*, Menasha: Brooklyn Botanic Garden, 356-366, disponibile all'indirizzo <goo.gl/JY6pa2> [consultato il 28 aprile 2017].

Palindromo e traduzione

Gabriella Elina Imposti
Università di Bologna

1. Breve introduzione sul palindromo

Il principio della “palindromicità” va ricondotto alla legge della simmetria dominante nel mondo naturale: la gravità e il magnetismo hanno un’espressione palindromica. In biologia molecolare gli enzimi di restrizione sono costituiti da sequenze palindromiche, ossia dotate di simmetria bilaterale nella composizione nucleotidica, per cui dalla sequenza da sinistra a destra di un’elica si ottiene la composizione dell’elica complementare da destra a sinistra (Dizionario di Medicina). In ambito matematico il palindromo è “una sequenza (a_1, a_2, \dots, a_n) di lettere di un *alfabeto* assegnato che ha la proprietà di essere *simmetrica* (cioè tale che si abbia $a_i = a_{n+1-i}$ per $i = 1, 2, \dots, n$) ma che da un punto di vista linguistico potrebbe essere (e così è il più delle volte) del tutto priva di significato” (Buratti 2007). In musica esempi di palindromicità sono il canone cancrizzante e il moto retrogrado, mentre le opere di Escher e Salvador Dalí possono essere considerate esempi di palindromicità nelle arti figurative (Bubnov 2005: 234).

Il significato più propriamente letterario e retorico di “palindromo” è comunemente spiegato come “una sequenza di lettere o di sillabe che possa essere letta anche in senso retrogrado dando come esito o la sequenza di partenza o un’altra sequenza pure dotata di senso” (Bartezzaghi 2011). Si possono distinguere tre tipi di palindromo di una parola singola:

- (a) una sequenza di lettere che non porta a una parola esistente (esso → osse);
 - (b) una sequenza di lettere che corrisponde a una parola esistente (asso → ossa);
 - (c) una sequenza di lettere che corrisponde alla parola di partenza (osso → osso). [...]
- Il caso (b) e il caso (c) vengono entrambi denominati *palindromo* dai vocabolari. In enigmistica, dal 1932 si è convenuto di riservare il nome *palindromo* al solo caso (c) (identità delle letture diretta e retrograda) e di denominare *bifronte* il caso (b) (Bartezzaghi 2011).

Accanto ad anagramma, *portmanteau word*, metatesi, metagramma ed eterogramma, Lladó (2002: 125) include il palindromo nel quarto gruppo della sua classificazione dei giochi di parole, quello fondato sulla *trasformazione*, che comprende tutte le figure basate sull’alterazione della struttura fonetica e grafica di una parola per crearne un’altra.

2. Il palindromo nella letteratura russa

Nella *Kratkaja literaturnaja enciklopedija* [Breve enciclopedia letteraria], accanto alla parola di origine greca, *palindrom*, Michail Gasparov usa il termine *pereverten'*, adottato per la prima volta nel 1912 dal poeta dell'avanguardia russa Velimir Chlebnikov per un suo componimento poetico scritto interamente in palindromi. Questo termine è formato su basi lessicali di origine slava, dove al greco *palin* corrisponde il prefisso slavo *pere-* che introduce il significato di “ripetizione”, e al greco *dromos* corrisponde la base verbale *vertet'*, dal significato di “girare”. Non stupisce perciò che tutti gli esempi di palindromi in russo citati nella *Kratkaja literaturnaja enciklopedija* siano tratti da *Razin*, un poema dello stesso Chlebnikov composto da centinaia di versi palindromici.¹

La lingua russa abbonda di “palindromi naturali”, come “kazak, kabak, tut, pop, ierej, dovod, radar, oko, ded, zakaz, potop, madam, komok, topot, nagan, letel, pup, ono”.² Già nel XVII e nel XVIII secolo nella letteratura russa non mancano testi palindromici, spesso dal carattere scherzoso e umoristico (Birjukov 1994: 103-104; Čudasov 2009: 11-12); celebre l'indovinello del grande poeta settecentesco Gavrila Deržavin, che inizia appunto con due versi palindromici:

Я разуму уму заря,
Я иду с мечем судия;
С начала та ж я и с конца
И всеми чтуся за Отца.³

Nell'Ottocento, a parte qualche eccezione, sembra quasi perdersi la memoria di tale forma (Čudasov 2009: 13-14), tuttavia proprio all'inizio del Novecento russo si assiste ad un revival del palindromo che va ben oltre i confini di singole parole o brevi frasi a carattere aforistico. Si è parlato del carattere *palindromico* o addirittura *palindrosifico* dell'Avanguardia: “[...] авангард неувядаем, он бесконечно возвращается на круги своя. В этом основной закон философии авангарда. Закон — палиндромический! Не в смысле ‘бега назад’ [...], но в смысле высшей симметрии — палиндрософии” (Bubnov

¹ “[...] фраза или стих, к-рые могут читаться (по буквам или по словам) спереди назад и сзади наперед, при этом сохранится удовлетворительный смысл. [...] Пример рус. П. (из поэмы В. Хлебникова ‘Разин’, целиком написанной П.): Раб, нежь жен бар” (Gasparov 1968: 655-666); “Frases o versos que possono essere letti (lettera per lettera o parola per parola) dall'inizio a ritroso e dall'inizio in avanti e che mantengono un significato accettabile [...] Un esempio di p. russo (dal poema di V. Chlebnikov ‘Razin’, interamente scritto in palindromi): *Rab, než' žen bar*” (Le traduzioni dal russo sono mie, salvo diversa indicazione. Citazioni brevi di 2-3 parole verranno traslitterate seguendo comunque le norme della traslitterazione scientifica IPA).

² “Cosacco, taverna, qui, pope, sacerdote ortodosso, argomento, radar, occhio, nonno, ordine, diluvio, madam, grumo, scalpito, revolver, volava, ombelico, lui”. Esempi tratti da Stepanov 2009 e cfr. Bonč-Osmolovskaja 2005.

³ “Io sono l'Aurora della ragione e del senno, / Vengo giudice con la spada; / Sono la medesima dall'inizio e dalla fine / E da tutti sono ritenuta Padre” (Deržavin 1866: III, 443). La soluzione di questo indovinello è stata interpretata come “Dio”, che è inizio e fine di tutto (ivi), ma anche come “zarina”, cioè l'imperatrice Caterina II.

2005: 235).⁴ Non a caso il palindromo *lato sensu* assume un ruolo significativo nel contesto delle sperimentazioni verbali e poetiche di Velimir Chlebnikov (Grigor'ev 1983: 96-98), il quale nel 1912 compose una poesia interamente scritta in palindromi, *Pereverten'* [Palindromo], che a detta di Markov (1962: 157) diventò famosa quanto il celebre *Zakljatie smechnikom* [Esorcismo col riso]. Ricorda il poeta e pittore futurista David Burljuk:

Жил в “Романовке”, Москве; часто сживал у меня Виктор Владимирович Хлебников. Однажды перед тем как отправиться в баню, с Виктором Владимировичем обсуждали различные возможности рапсодических выявлений. Я предложил рифмование строк началами своими. [...]. Пока я мылся в бане, Витя уже окончил свои стихи: названные им “перевертень” (Burljuk 1930: 6).⁵

Come afferma nella nota autobiografica *Svojasi* [Pro domo sua], che avrebbe dovuto fungere da introduzione alla progettata edizione delle sue poesie a cura di Jakobson, Chlebnikov compose *Pereverten'* “in uno stato di pura follia”,⁶ e se poi da un lato ne percepì “il naturale indebolirsi della componente semantica”,⁷ alla luce degli eventi successivi comprese che il vero senso del verso “Чин зван мечем навзничь”⁸ rimandava profeticamente alla guerra.⁹ Grazie al duplice corso del verso, dall'inizio alla fine e viceversa, per Chlebnikov il palindromo costituisce una “scorciatoia dal conscio all'inconscio” (Birjukov 1997).¹⁰ E in effetti lo stesso poeta a proposito dei suoi versi palindromici afferma che:

[...] понял их как отраженные лучи будущего, брошенные подсознательным “Я” на разумное небо. Ремни, вырезанные из тени рока, и опутанный ими дух остаются до

⁴ “L'avanguardia è imperitura, torna eternamente al punto di partenza. In questo consiste *la legge fondamentale della filosofia dell'avanguardia*. Una legge *palindromica*! Ma non nel senso di ‘corsa all'indietro’ [...], bensì di somma simmetria, di *palindrosafia*.”

⁵ “Abitavo alla ‘Romanovka’, a Mosca: spesso stava da me Viktor Vladimirovič Chlebnikov. Una volta, prima di fare la sauna, discutemmo le diverse possibilità delle rivelazioni rapsodiche. Io proposi di rimare i versi con il loro inizio. [...] Mentre mi lavavo nella sauna, Vitja finì di comporre i suoi versi, che poi chiamò ‘pereverten’ (palindromi).” La “Romanovka” era un albergo di Mosca sull'angolo del boulevard Tverskoj e la Malaja Nikitskaja, dove Burljuk risiedeva, Velimir era lo pseudonimo che Chlebnikov aveva adottato al posto del suo nome Viktor (Starkina 2007: 99).

⁶ “в чистом неразумии”, *Svojasi*, in Chlebnikov 1986: 37.

⁷ “при естественном ослаблении смыслового момента” (Jakobson 1921: 312).

⁸ “Il grado è chiamato spada alla rovescia.”

⁹ Čudasov (2005) osserva che se si includono titolo e sottotitolo, i versi sono 19, escludendoli invece risultano essere 17: ciò permetterebbe di individuare, celato sotto la superficie di questo componimento, il numero 1917 che rimanda, in modo suggestivo e ‘profetico’, all'anno delle due rivoluzioni russe. Tale procedimento non sarebbe estraneo alla prassi poetica di Chlebnikov; peraltro, sempre nel 1912 nel dialogo “socratico” *Učitel' i učenik* [Maestro e discepolo], a partire dai suoi calcoli sui corsi e ricorsi della storia, egli preconizzava la fine di uno stato nel 1917: “не следует ли ждать в 1917 году падения государства?” [Non c'è da aspettarci nel 1917 la caduta di uno stato?] (Chlebnikov 1986: 589).

¹⁰ “сокращение пути к подсознанию из сознания”.

становления будущего настоящим, когда воды будущего, где купался разум, высохли и осталось дно¹¹ (Chlebnikov 1986: 37).

Nel contesto dell'Avanguardia il palindromo, in modo analogo alla *zaum* – il linguaggio transmentale inventato dai futuristi russi – rivela dunque la propria capacità di superare i confini del linguaggio quotidiano, andando oltre la coscienza linguistica consueta. Come afferma il semiologo russo Jurij Lotman:

Палиндром активизирует скрытые пласты языкового сознания и является исключительно ценным материалом для экспериментов [...] Палиндром не бессмыслен, а много-смыслен. [...] В русском же языке палиндром требует способности “видеть слово целиком”, то есть воспринимать его как целостный рисунок [...] Таким образом, обратное чтение меняет семиотическую природу текста на противоположную¹² (Lotman 1992: 22-23).

Nel 1920, come si accennava sopra, Chlebnikov avrebbe realizzato un vero *tour de force* palindromico con il poema *Razin*, costituito da ben 408 versi in palindromi, con il quale concretizzò tutto il potenziale creativo, semantico e mitico della palindromia per il rinnovamento della lingua della poesia russa (Čudasov 2009: 21, Greber 1998: 161, 173; Birjukov 2003). All'epoca, come afferma Kručënych, in *15 let russkich futuristov* [15 anni di futuristi russi], *Razin* era:

[...] единственная в литературе большая вещь, построенная на примере перевертня. [...] Перевертень... Казалась бы, шутка, забава помяловских семинаристов [...] Хлебников [...] подкрался к перевертню мягкой поступью “Пумы” и поймал мышку перевертня — и сделал из него большое и настоящее. [...] Перевертень — прежде игра детей — стала игрой гигантов. И даже не игрой, а серьезным делом¹³ (Kručënych 1928: 18).

¹¹ “Li compresi come i raggi riflessi del futuro, gettati dall’Io subconscio sul cielo della mente razionale. Restano cinghie ritagliate dall’ombra del fato e lo spirito ad esse avvilluppato fino a quando il futuro diventerà presente, quando le acque del futuro, in cui la ragione s’è bagnata, si saranno prosciugate e ne sarà restato il fondo.”

¹² “Il palindromo attiva gli strati nascosti della coscienza linguistica e costituisce un materiale eccezionalmente prezioso per la sperimentazione. [...] Il palindromo non è privo di senso, ma al contrario è dotato di una molteplicità di significati. [...] Nella lingua russa infatti richiede l’abilità di vedere ‘la parola nella sua interezza’, ovvero di percepirla come un disegno unitario. [...] In tal modo, la lettura all’inverso muta la natura semiotica del testo nel suo opposto.”

¹³ “L’unica opera di grandi dimensioni in letteratura costruita sul modello del palindromo. [...] Il palindromo... sembrerebbe uno scherzo, un divertimento di seminaristi alla Pomjalovskij [...] Chlebnikov [...] si è accostato al palindromo di soppiatto, con il passo felpato di un puma e ha acchiappato il topo del palindromo facendo di esso qualcosa di grande e autentico. Il palindromo, un tempo gioco per bambini, è diventato un gioco per giganti. Anzi, non un gioco, ma una cosa seria.”

Non a caso al centro di questo ardito esperimento palindromico, rimasto insuperato fino agli anni Sessanta con l'OuLiPo,¹⁴ sta la figura di un ribelle cosacco del Seicento, Sten'ka Razin,¹⁵ considerato precursore, assieme a Emeljan Pugačëv, della Rivoluzione d'Ottobre. Kručënych (1928: 18) osservava a proposito di questo poema “Справа налево и слева направо гремит огромный бунт Степана Разина”.¹⁶ Il palindromo per Chlebnikov non rappresenta dunque solo un procedimento retorico-formale, ma,

[a]llowing for reversibility of the linear discourse, the palindrome represents the very idea of transformation and metamorphosis. Palindromic reversion is a device for breaking up the linearity of speech and, by implication, the irreversibility of time. [...] Sequentiality and causality of time and space are annihilated in the palindromic motion. Thus, the palindrome can be conceived of as a chronotope of revolution (“chrono-topos”: time-space) (Greber 1998a).

Il brigante cosacco nella concezione del mondo chlebnikoviana costituisce anche il *rovescio* (una sorta di palindromo *bifronte*) del poeta futurista stesso, come egli afferma nei versi di *Truba Gul Mully* [La tromba del Gul Mullah]:

Я Разин напротив,
Я Разин навыворот [...]
Он грабил и жёг, а я слова божок¹⁷
(Chlebnikov 1986: 350).

I destini di Chlebnikov e Razin sono dunque speculari: se Razin era un brigante che depredava e incendiava, Chlebnikov rappresenta sé stesso come un rivoluzionario della parola (Markov 1962: 157). In definitiva “[t]he palindrome functions on the formal level as a realization of the philosophy of inversion (*zakon kačelej*) pervading Chlebnikov’s poetic word” (Lönnqvist 1986: 299).

¹⁴ *Ouvroir de Littérature Potentielle*, ovvero “officina di letteratura potenziale”, fondato nel 1960 da Raymond Queneau e François Le Lionnais, si proponeva di creare opere letterarie usando tecniche della scrittura vincolata. Tra i membri di spicco, i romanzieri Georges Perec, Italo Calvino e il poeta e matematico Jacques Roubaud. Nel 1969 Georges Perec scrive *Le Grand Palindrome*, un testo narrativo palindromico di circa 5000 caratteri.

¹⁵ Stepan Timofeevič (Sten'ka) Razin (c.a. 1630-1671), cosacco del Don che negli anni 1670-71 capeggiò la più grande rivolta cosacca della storia russa di epoca prepetrina. Questo personaggio ispirò altri autori vicini a Chlebnikov, come ad esempio Vasilij Kamenskij (1884-1961), poeta futurista e uno dei primi aviatori russi, che nel 1915 scrisse il romanzo *Sten'ka Razin* (pubblicato nel 1916), di cui nel 1928 pubblicò una nuova versione dal titolo *Stepan Razin. Privol'nyj roman* [S.R. romanzo libero]. Al ribelle cosacco è dedicato anche il suo poema *Serdce narodnoe – Sten'ka Razin. Poema* [Cuore del popolo – S.R. Poema] (1918) e anche una *pièce* teatrale del 1919, poi rielaborata nel 1923 e rappresentata nel Teatro della Rivoluzione di Mosca nel 1924 con scenografie di Konstantin Vjalov (1900-1976).

¹⁶ “Da destra a sinistra e da sinistra a destra rimbomba l'enorme rivolta di Sten'ka Razin.”

¹⁷ “Io sono un Razin al contrario, sono un Razin alla rovescia, lui rubava e bruciava e io della parola sono l'idolo”.

3. Tradurre il palindromo

Si pone a questo punto il problema se e come sia possibile tradurre il palindromo. Indubbiamente le lingue si differenziano per il loro grado di “palindromicità” (Greber 1998b: 162); tuttavia, si potrebbe ipotizzare che una traduzione che volesse conservare il principio palindromico dovrebbe presentare minori difficoltà se fosse condotta tra lingue affini, appartenenti a una medesima famiglia e/o tipologia linguistica. Nonostante il palindromo costituisca una forma “estrema” (Nasi 2015) di gioco linguistico basato su una rigida organizzazione del principio fonetico associato a quello semantico, non si deve cedere alla tentazione di proclamarne l’intraducibilità assoluta (Delabastita 1994: 223). Peraltro, puntare a riprodurre rigorosamente la forma del palindromo potrebbe comportare una quasi completa perdita di senso nel testo di arrivo, a meno di non procedere ad un’operazione di riscrittura che comporta, come nel caso della traduzione dei giochi linguistici (Delabastita 1997, Hofstadter 1997), una notevole dose di creatività “secondo le regole” in senso oulipiano (Garroni 2010: 67).

In genere, tuttavia, nei rari casi in cui ci si accosta alla traduzione di testi palindromi, si opta per traduzioni che rinunciano del tutto a conservare la forma del palindromo a favore di un (ipotetico) senso del testo di partenza. Gary Kern (1976: 65-66) dà un saggio di traduzione in inglese del breve componimento in palindromi di Velimir Chlebnikov, *Pereverten’* del 1912.¹⁸ Il suo obiettivo è cercare di trasmettere il più possibile la semantica (per quanto enigmatica) del testo, rinunciando totalmente a riprodurne la componente palindromica, dominante nell’originale:¹⁹

ПЕРЕВЕРТЕНЬ²⁰	Turnabout	Palindromo
(КУКСИ, КУМ МУК И СКУК)		(Mogi, compari, tormenti e tedi)
Кони, топот, инок, Но не речь, а черен он.	Horses, tramping, a monk, Yet no speech, but black is he.	Cavalli, scalpito, monaco, Ma non discorso, ma è nero lui.
Идем, молод, доллом меди.	We go a lad, over the dale of copper.	Andiamo, giovane, per la valle del rame. ²²

¹⁸ Scritto nel 1912, pubblicato per la prima volta nel 1913 sull’almanacco collettivo *Sadok Sudej 2* [Il vivaio dei giudici 2] e in seguito anche nella raccolta di poesie di Chlebnikov *Izbornik stichov. 1907-1914* [Versi scelti], Petrograd: Euy, 1914, p. 23. Kern, evidentemente, si basa sull’edizione in 5 voll. a cura di Tynjanov e Stepanov degli anni 1928-33.

¹⁹ La traduzione italiana di questo componimento palindromico ha valore esclusivamente di servizio: non si è cercato di rendere in italiano i palindromi dell’originale.

²⁰ Si riporta qui la versione pubblicata in Chlebnikov 2000-2006: I, 261 che, specie nel verso finale, presenta alcune differenze rispetto a quelle precedenti e in particolare a Chlebnikov 1986: 79.

²² Nella traduzione inglese non viene colto il valore di vocativo di “molod”. Peraltro, nella edizione di riferimento (Chlebnikov 1930, II, 43) è omessa la virgola prima di “molod”.

Чин зван мечем навзничь.	Rank is named with the sword downward.	Il grado è chiamato spada alla rovescia. ²³
Голод, чем меч долог?	Hunger by what is the sword long?	Fame, per che cosa è lunga la spada?
Пал, а норов худ и дух ворона лап.	He fell but his temper is bad and his spirit a raven clawed.	È caduto, ma l'umore è cattivo e lo spirito artigli di corvo.
А что? Я лов? Воля отча!	But what? I'm a catch? It's the will of the Lord!	Ma che? Sono io la preda? Sia fatta la volontà del Padre.
Яд, яд, дядя!	Poison, poison, uncle!	Veleno, veleno, zio!
Иди, иди!	Go, go!	Vai! Vai!
Мороз в узел, лезу взором.	Frost in a knot, I crawl with my gaze.	Gelo in un nodo, striscio con lo sguardo.
Солов зов, воз волос.	A light-bay cry, a cart of hair.	Richiamo di usignoli, un carro di capelli.
Колесо. Жалко поклаж. Оселок.	A wheel. Sorry for the load. Touchstone.	Ruota. Peccato per il carico. ²⁴ Mola.
Сани, плот и воз, зов и толп и нас.	Sleds a raft and a cart, the cry of crowds and us.	Slitta, zattera e carico, richiamo e delle folle e di noi.
Горддох, ход дрог.	The city died down, a procession of hearses.	Il superbo schiattò, il passo delle barre.
И лежу. Ужели?	And I lie. Really?	E giaccio. Davvero?
Зол, гол лог лоз.	Of ashes naked is the ravine of vines.	Cattivo, nudo burrone di tralci.
И к вам и трем с Смерти-Мавки. ²¹	And to you and to the three from the death of the witch.	E a voi e ai tre dalla Morte-Strega.

Il testo originale presenta nel complesso un ritmo trocaico in genere ternario, ma con la presenza anche di versi accentuativi a quattro ictus, che mantiene la medesima disposizione delle sillabe accentate in entrambi i sensi di lettura (Čudasov 2005). Occorre ricordare che la presenza nella grafia prerivoluzionaria della lettera ‘ѣ’ alla fine delle parole terminanti in consonante poteva in qualche modo indebolire il palindromo, il quale tuttavia di fatto ne ignora la presenza,²⁵ del resto nella palindromica russa si ammettono numerose “licenze” di questo tipo (Bubnov 2002). Si nota il prevalere del fonema /o/ in posizione accentata e metricamente forte, rappresentato non solo dal grafema “о”, ma anche da “е” pronunciato /o/ sotto accento. La

²¹ In Chlebnikov 1930: II, 43 le parole “smerti mavki” sono scritte in minuscola e senza trattino. Cfr. *infra*.

²³ Anche in questo caso mi distacco dalla traduzione inglese, interpretando la funzione dello strumentale non come causa efficiente, bensì nel senso di modo. Cfr. la locuzione abbastanza comune: “Ego zavut Ivanom”, lett. “lo chiamano Ivan”, ovvero “si chiama Ivan”.

²⁴ Alla lettera “carichi”, ma preferisco il singolare per analogia con gli altri sostantivi del verso, che sono al singolare. Peraltro nell’originale russo i vocaboli “poklaž” (che è un sostantivo femminile al genitivo plurale con desinenza zero), e “oselok” (nominativo maschile con desinenza zero) sono accomunati dal fatto di terminare entrambi in consonante con desinenza zero. Cerco di rendere questa isotopia lasciando al singolare anche il primo sostantivo.

²⁵ Si confronti ad esempio il testo di *Pereverten’* così come appare in *Izbornik* e nelle edizioni moderne, normalizzate secondo la riforma ortografica postrivoluzionaria.

lunghezza media delle parole non supera le due sillabe (con qualche eccezione: “koleso, osëlok, uželi”); prevalgono i vocaboli monosillabici, che nella lingua russa costituiscono una netta minoranza. Ciò dà vita a uno stile “lapidario” (Bubnov 2002), agevolato peraltro in russo dall’assenza dell’articolo e dal carattere flessivo della lingua. Prevalgono forme come aggettivi brevi maschili singolari, genitivi plurali con desinenza zero; frequenti sono anche i casi di omonimia (vedi sotto) che rendono difficile decifrare il significato di alcuni versi.

Da un primo confronto tra ST e TT risulta che la traduzione inglese comporta un certo ampliamento del testo di partenza, soprattutto per via 1) degli articoli determinativi e indeterminativi, assenti in russo, 2) della copula “essere”, non usata al tempo presente in russo, e 3) del passaggio da una lingua flessa a una analitica. Noteremo anche che Kern non traduce il sottotitolo “кукси, кум мук и сук”. La semantica del testo originale è molto indistinta ed enigmatica anche grazie alla morfologia, spesso difficile da determinare a causa della sua subordinazione alla componente fonetica che struttura tutto il verso e costituisce di fatto il “significato” del testo risvegliando “un’eco sonora” (Birjukov 1997),²⁶ con un conseguente indebolimento dell’aspetto semantico convenzionale (Jakobson 1921). Ad esempio, “solov” (verso 11) potrebbe essere ricondotto a “solovej”, usignolo, oppure, come si suggerisce nelle note a Chlebnikov (2000-2006: I, 492), potrebbe derivare dalla parola ucraina “soloviti”, “diventare cupo, di colore scuro”. Esiste inoltre l’aggettivo “solovyj”, usato per indicare il colore giallastro del manto dei cavalli ed è proprio questa la soluzione scelta da Gary Kern. L’ambiguità morfologica tra aggettivo breve maschile e genitivo plurale neutro o femminile appare dominante nel verso “Зол, гол лог лоз”. “Zol” al verso 16 può essere interpretato come forma breve singolare dell’aggettivo maschile “zloj” [cattivo], come genitivo plurale del sostantivo neutro “zlo” [male], oppure come genitivo plurale del sostantivo femminile “zola” [cenere]. Invece “log” è indubbiamente nominativo singolare di un sostantivo maschile che significa “burrone”; in base a ciò e alla sua posizione è giustificata l’interpretazione di “zol” come forma maschile dell’aggettivo breve, sostenuta per analogia nello stesso verso da “gol”, a sua volta forma breve dell’aggettivo maschile “golyj” [nudo], mentre “loz” è genitivo plurale del sost. femminile “loza” [tralcio]. Gary Kern opta per la traduzione di “zol” come “ashes”. Noteremo che poi che “gord” nel verso “Горд дох, ход дгор” è erroneamente tradotto come “city”, invece che come “superbo”, evidentemente per attrazione con “gorod” (città).

È nota la connotazione magica, addirittura diabolica, attribuita al palindromo; il vocabolario del Dal’, da cui Chlebnikov attingeva molto del suo ricco materiale linguistico,

²⁶ “и в этом как раз состоит смысл – пробуждение звукового отклика”.

spiega il verbo *perevertyvat'* (da cui deriva *pereverten'*) tra l'altro come “оборачивать кого во что. Ведьма перевертывает девку в сороку” (Dal' 1882: III, 37).²⁷ Troviamo qui anche il derivato “перевертыш”, equivalente a *pereverten'*, che significa “вовкулака, оборотень, опрокидень” (Dal' 1882: III, 38).²⁸ Non a caso dunque il componimento si conclude con un riferimento alla “Mavka”, una specie di strega del folclore ucraino dotata di poteri di metamorfosi, analoga “оборотню, злему духу, нечистой силе, [...] символизирует зло, коварство, войну и смерть и предстает в виде женщины-соблазнительницы с красивым лицом” (Parnis 2000: 650).²⁹ Nell'edizione a cura di Duganov la poesia di Chlebnikov viene pubblicata secondo una variante attestata dai manoscritti e non come si presenta in *Sadok Sudej II* e in altre edizioni (Čudasov 2005), dove l'ultimo verso è spezzato in due (ad esempio in *Izbornik*) e non troviamo il trattino tra “smert” (morte) e “mavka” (strega).³⁰ In assenza del trattino è giustificato interpretare la sequenza “smerti mavki” come “della morte della strega”, dove il primo genitivo “smerti” è retto dalla preposizione “s” con valore temporale, ciò che fa Kern con “from the death of the witch”. Il trattino, tuttavia, permette di interpretare come correlati i vocaboli “smert” e “mavka” evocando la tetra figura della Morte-Strega.

Un approccio diametralmente opposto a quello di Kern è adottato dal poeta tedesco Oskar Pastior (1927-2006)³¹ quando affronta il medesimo palindromo di Chlebnikov per la raccolta *Mein Chlebnikov* (2003). Pastior supera la tentazione e l'illusione di restituire il testo chlebnikoviano in un'altra lingua mediante un mero calco del senso lessicale, procedendo con una traduzione parola per parola che specialmente nel caso del palindromo non può che sfociare nel nonsenso assoluto. Il suo intento è cercare di immedesimarsi con il metodo creativo del poeta russo per conservare il principio strutturale fondante del componimento, il palindromo:

An Chlebnikov [...] reizte mich gerade die Unmöglichkeit, seinen Wortgeflechten mit einer Sinn-Klang-Rhythmus-Übertragung beizukommen – als Herausforderung, seine poetische Methode [...] [K]ann ich auch sagen, daß die Arbeit an und mit Chlebnikov stellenweise wie ein Freiheitsrausch war...³² (Pastior 2003: 103-105).

²⁷ “Trasformare qualcuno in qualcosa. La strega trasforma la fanciulla in gazza.”

²⁸ “Vampiro, licantropo, lupo mannaro”. Un altro significato di *pereverten'* è anche “человек, внезапно изменивший понятия, убеждения свои” (“Persona che improvvisamente ha cambiato le proprie concezioni e convinzioni”, per mantenere l'idea di “rovescio” potremmo rendere con “voltagabbana”).

²⁹ “[...] al lupo mannaro, allo spirito maligno, diabolico [...] simboleggia il male, la perfidia, la guerra e la morte e si presenta sotto l'aspetto di una donna ammaliatrice con un bel volto.”

³⁰ Altra differenza è l'uso delle maiuscole grazie le quali la Morte-Strega è presentata come personaggio vero e proprio.

³¹ Significativo il fatto che era membro dell'OuLiPo.

³² “Di Chlebnikov [...] mi ha attratto solo l'impossibilità di ottenere quel suo intreccio di parole con una comunicazione senso-suono-ritmo – come una sfida al suo metodo poetico, che ha teorizzato universalmente come ‘linguaggio delle stelle’. [...] Posso affermare che il lavoro su e con Chlebnikov era a tratti simile ad un'euforia di libertà.”

Si riporta di seguito solo un frammento a mo' di esempio:

Chlebnikov	Pastior	Traduzione letterale di Pastior
ПЕРЕВЕРТЕНЬ (КУКСИ, КУМ МУК И СКУК)	Rätsel, Nebel, Manie...	Enigma, Nebbia, Mania...
Кони, топот, иннок, Но не речь, а черен он. Идем, молод, долом меди. Чин зван мечем навзничь. Голод, чем меч долуг? [...]	Eis-Echo, wiederhell, ist still. Ehre die Woche sie. Zagbart, Schneemensch, Trabgast. Ton tut not. Reite, Tier! Latz, mußß zum Stall. [...]	Un'eco di ghiaccio, di nuovo luminosa, tace. Onore la settimana lei. Timida barba, uomo delle nevi, ospite al trotto. Il suono risuona necessità. Cavalca, animale! Pettorina, dobbiamo andare alla stalla. [...]

Pastior procede dunque a una traduzione “estrema” (Nasi 2015) del testo, scrivendo *à la* Chlebnikov, componendo come il poeta russo e attualizzando il ST nella lingua d’arrivo.³³ Il risultato di questa “riscrittura creativa” è un componimento in versi palindromici, un poco più lungo dell’originale (22 versi invece di 17), che parte dal motivo della cavalcata presente all’inizio del componimento chlebnikoviano: “koni, topot” [cavalli, scalpito], perseguendo una linea narrativa completamente autonoma rispetto al ST e caratterizzata da una semantica “attenuata” che trova la sua giustificazione intrinseca, appunto, nella forma stessa del palindromo, come nota Viktor Petrovič Grigor’ev: “Палиндромичность не является грамматикой русского языка. Но когда палиндром попадает в рамки поэтического языка, оказывается, что искру семантического можно высечь. Яркость формы дает особое семантическое поле”³⁴ (Birjukov 1994: 112).

Sostanzialmente Pastior mette al centro della sua traduzione la “figura” del palindromo, facendo prevalere il valore retorico su quello meramente semantico e ponendosi sulla linea di costruzione di una retorica autonoma e innovativa della traduzione (Hormaechea 2003: 179). Si potrebbe concludere quindi parafrasando Bubnov (2005: 237) che è la forma stessa del

³³ “Chlebnikov zu übersetzen heißt *nach* Chlebnikov zu dichten, heißt *wie* Chlebnikov zu dichten, heißt Chlebnikov fortzuschreiben in der Zielsprache – hier also im Medium des Deutschen” (Ingold 2003: 106). “Tradurre Chlebnikov significa scrivere *à la* Chlebnikov, vuol dire comporre *come* Chlebnikov, significa attualizzare Chlebnikov nella lingua d’arrivo – in questo caso nel medium della lingua tedesca.”

³⁴ “La palindromicità non fa parte della grammatica della lingua russa. Ma quando il palindromo capita nell’ambito del linguaggio poetico, allora può sprizzare la scintilla della semantica. L’incisività della forma crea un campo semantico speciale.”

palindromo a generare la lingua e la sua traduzione: “сама ФОРМА палиндромии рождает ЯЗЫК палиндромии. И это главный лингвопоэтический закон палиндромии”.³⁵

Bibliografia

- Bartezzaghi, Stefano (2011) “Palindromi”, in *Enciclopedia dell’Italiano*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/palindromi_\(Enciclopedia-dell’Italiano\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/palindromi_(Enciclopedia-dell'Italiano)) (ultimo accesso dicembre 2017).
- Birjukov, Sergej (1994) *Zevgma. Russkaja poezija ot modernizma do postmodernizma* [Zeugma. La poesia russa dal modernismo al postmodernismo], Moskva: Nauka.
- Birjukov, Sergej (1997) *Palindrom kak ustrojstvo sticha. Velimiru Chlebnikovu* [Il palindromo come dispositivo del verso. Per Velimir Chlebnikov], “Vizual’naja poezija” [Poesia visuale], (1), 18-19. <http://screen.ru/vadvad/Vadvad/Arp/Visual/sbiryuk.htm> (ultimo accesso dicembre 2017).
- Birjukov, Sergej (2003) “Revizor roz i ver. (O palindromii)” [Il revisore delle rose e delle fedì. (Sulla palindromia)], in ID. *Roku Ukor. Poetičeskie načala* [Guai al Destino. Principi poetici], Moskva: RGGU, 159-235.
- Bonč-Osmolovskaja, Tat’jana (2005) *Kurs lekcij o kombinatornoj literature* [Corso di lezioni sulla letteratura combinatoria], <http://www.ashtray.ru/main/texts/experlit/expind.htm> (ultimo accesso dicembre 2017).
- Bubnov, Aleksandr (2002) *Palindromija: Ot perevertnja do pantogrammy*, “Novoe Literaturnoe Obozrenie”, 57 (5), 295-312. <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/57/bub1.html> (ultimo accesso dicembre 2017).
- Bubnov, Aleksandr (2005) *Avangard i palindromija ili Palindromija i Avangard*, “Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature”, 57 (3-4), 233-244.
- Buratti, Marco (2007) *Lezioni di palindromopoesi. Introduzione*, <http://matematica.unibocconi.it/palindromi/home.htm> (ultimo accesso dicembre 2017).
- Burljuk, David (1930) *Entelechizm. Teorija. Kritika. Stichi. Kartiny (1907-1930). S priloženiem fotografii* [Entelechia. Teoria. Critica. Versi. Quadri. Con un’appendice fotografica], New York: Izdanie N.M. Burljuk. <http://elib.shpl.ru/ru/nodes/3470#page/12/mode/inspect/zoom/7> (ultimo accesso dicembre 2017).
- Chlebnikov, Velimir (1928-1933) *Sobranie proizvedenij* [Raccolta delle opere (in 5 voll.)], pod. red. Ju. Tynjanova i N. Stepanova [a cura di Ju. Tynjanov e N. Stepanov], Leningrad: Izdatel’stvo pisatelej.
- Chlebnikov, Velimir (1986) *Tvorenija* [Creazioni], pod red. E. Poljakova, komentarii i podgotovka tekstov V. Grigor’eva i A. Parnisa [a cura di E. Poljakov, note e cura dei testi di V. Grigor’ev e A. Parnis], Moskva: Sovetskij pisatel’.
- Chlebnikov, Velimir (2000-2006) *Sobranie sočinenij v 6-i tomach* [Raccolta delle opere in 6 voll.], pod red. R. Duganova [a cura di R. Duganov], Moskva: Nasledie.
- Čudasov, Ivan (2005) “Neskol’ko nabljudenij nad palindromami” [Alcune osservazioni sui palindromi], in Glinin G.G., Evdokimova L.V., Borovskaja A.A., Romanovskaja O.E. (eds.), *Tvorčestvo V. Chlebnikova i russkaja literatura. Materialy IX Meždunarodnych chlebnikovskich čtenij 8-9 sentjabrja 2005 goda* [L’opera di V. Chlebnikov e la letteratura russa. Materiali del IX convegno internazionale su Chlebnikov, 8-9 settembre 2005], Astrachan’: Astrachanskij universitet, 130-133. <http://rifma.com.ru/Chudasov-4.htm> (ultimo accesso dicembre 2017).

³⁵ “La FORMA stessa della palindromia genera la LINGUA della palindromia. E questa è la principale legge linguo-poetica della palindromia.”

- Čudasov, Ivan (2009) *Evoljucija form kombinatornoj poezii XX veka* [L'evoluzione delle forme della poesia combinatoria del XX sec.], dissertacija na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk [tesi di dottorato in scienze filologiche], Astrachan'.
- Dal', Vladimir (1882) *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka v 4 tt.* [Dizionario della viva lingua russa in 4 voll], Sankt Peterburg: Tipografija M.O. Vol'fa (si cita dal reprint del 1980, Moskva: Russkij jazyk).
- Delabastita, Dirk (1994) *Focus on the Pun: Wordplay as a Special Problem in Translation Studies*, "Target", 6 (2), 223-243.
- Delabastita, Dirk (1996) *Introduction*, "The Translator" (Special issue: Wordplay and Translation: Essays on Punning and Translation), 2 (2), 127-139.
- Delabastita, Dirk (1997) "Introduction", in Delabastita, D. (ed.) *Traductio. Essays on Punning and Translation*, Manchester, St. Jerome, 1-22.
- Deržavin, Gavril (1866) *Sočinenija* [Opere], a cura di Ja. Grot, vol. 3, Sankt Peterburg: Tipografija Imperatorskoj Akademii Nauk.
- Dizionario di Medicina*, voce "Enzima di restrizione", in *Dizionario di medicina*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/enzima-di-restrizione_\(Dizionario-di-Medicina/](http://www.treccani.it/enciclopedia/enzima-di-restrizione_(Dizionario-di-Medicina/) (ultimo accesso dicembre 2017).
- Garroni, Emilio (2010) *Creatività*, Macerata: Quodlibet.
- Gasparov, Michail (1968) "Pereverten'" [Palindromo], in *Kratkaja literaturnaja enciklopedija* [Breve enciclopedia letteraria], Surkov A. A. (ed.), Moskva: Sovetskaja Encyklopedija, vol. 5, colonne 655-656.
- Greber, Erika (1998a) *A Chronotope of Revolution: The Palindrome from the Perspective of Cultural Semiotics*, "The Palindromist", (6). <http://www.palindromist.org/chronotype> (ultimo accesso dicembre 2017).
- Greber, Erika (1998b) *Palindromon – revolutio*, "Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature", 48, (1), 159-204.
- Grigor'ev, Viktor (1983) *Grammatika idiostilja: V. Chlebnikov* [Grammatica dell'idiostile], Moskva: Nauka.
- Hofstadter, Douglas R. (1997) "The Search for Essence 'twixt Medium and Message", in Delabastita, Dirk (ed.) *Traductio. Essays on Punning and Translation*, Manchester, St. Jerome, 1997, 177-206.
- Hormaechea, Gabriel (2003) *Recensió a Lladó 2002*, "Quaderns. Revista de traducció", 9, 176-179.
- Ingold, Felix Philipp (2003) "Pußt ins Ohr. Ein Wort zu Pastors Chlebnikov", in Pastor O., *Mein Chlebnikov*, Basel: Urs Engeler, 2005, 106-108.
- Jakobson Roman (1921) *Novejšaja russkaja poezija* [La poesia russa più recente], Praha, in ID. *Selected Writings*. Vol. V: *On Verse, Its Masters and Explorers*, The Hague, Paris, New York: Mouton, 1979, 299-354. [Si cita da ID. *Raboty po poetike* (Studi sulla poetica), Moskva: Progress, 1987].
- Kern, Gary (1976) (ed. and transl.), Velimir Khlebnikov, *Snake Train. Poetry and Prose*, Ann Arbor: Ardis.
- Kručënych, Aleksej (1928) *15 let russkogo futurizma, 1912-1927gg.* [15 anni di futurismo russo], Moskva: Izdanie Vserossijskogo sojuza poetov. <http://www.bibliophika.ru/book.php?book=3521> (ultimo accesso dicembre 2017).
- Lladó, Ramon (2002) *La paraula revessa. Estudi sobre la traducció de jocs de mots*, Bellaterra: Servei de Publicacions de la UAB.
- Lönnqvist, Barbara (1986) "Chlebnikov's 'Double Speech'", in Weststeijn W. (ed.), *Velimir Chlebnikov (1885- 1927). Myth and Reality*, Amsterdam: Rodopi, 291-315.

- Markov, Vladimir (1962) *The Longer Poems of Velimir Khlebnikov*, Berkley: University of California Press.
- Nasi, Franco (2015) *Traduzioni estreme*, Macerata: Quodlibet.
- Pastior, Oskar (2003) *Mein Chlebnikov*, Basel: Urs Engeler.
- Starkina, Sof'ja (2007) *Velimir Chlebnikov*, Moskva: Molodaja Gvardija.
- Stepanov, Evgenij (2009) *Palindrom kak poezija* [Palindromo come poesia], "Literaturnaja učeba", (1). Pubblicato anche in "Deti Ra", 5 (55), 2009, <http://magazines.russ.ru/ra/2009/5/st27.html> (ultimo accesso dicembre 2017).